

Musikpädagogische Blatter ...

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Blätter Zeitschrift.

Organ
des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine
und der Tonkunstler-Vereine
zu Berlin, Koln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor Emil Breslaur.

Elfter Jahrgang
1888.

Berlin.
Wolf Peiser Verlag (G. Kalski)

Inhalts-Verzeichniss 1888.

Musik-Aufführungen.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Winke und Rathschläge.

Anregung und Unterhaltung

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 1. | **Berlin, 1. Januar 1888.** | **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Bedeutung des Orgelspiels für das Klavierspiel.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

Es ist eine höchst erfreuliche Thatsache, dass seit der Mitte unseres Jahrhunderts das Verständniss der Musik und der Sinn für die gediegenen Werke der klassischen wie der romantischen Periode einen bedeutenden Aufschwung genommen haben. Wir verdanken denselben dem grossen Eifer auf dem Gebiete der Musikforschung, den grossartigen Unternehmungen von Gesammtausgaben der Werke unserer Meister und den dadurch ermöglichten zahlreichen Aufführungen derselben, vor allem aber dem Talente und der Einsicht einer grossen Zahl höchst begabter Lehrer, welche sich mit ausgezeichnetem Erfolge der Musikpädagogik theoretisch und praktisch widmen. Wir dürfen wohl hoffen, dass die Zeiten der seichten Salonmusik und des effekthaschenden Bänkelgesanges der Hauptsache nach vorüber sind und einer gediegeneren Auffassung der Kunst Platz gemacht haben, welche die unsterblichen Werke eines Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven u. a. als die wahre Grundlage aller soliden Musikbildung ansieht.

Aber kein Aufschwung darf sich der Kritik entschlagen, jeder Fortschritt fordert uns auf, Umschau über das Errungene zu halten, zu prüfen, ob wir das richtige Verhältniss zwischen technischer und intellektueller Bildung wahren, ob wir die aus den Werken unserer Vorfahren uns zufliessenden Quellen des Ausdruckes erschöpfen oder aber die eine oder andere verrinnen lassen oder gar in Einseitigkeit befangen manche edle Richtung der Kunst geradezu vernachlässigen.

Der historisch-kritische Weg führt auch in ästhetischen Fragen zur Klarheit und das vergleichende Studium der verschiedenen Kunstrichtungen und ihrer Leistungen im Laufe der Zeiten allein erwirbt uns das richtige Urtheil über den Werth und die Bedeutung, die sie noch heute vereint oder einzeln für die Entwickelung der Kunst haben können.

Wir haben nicht die Absicht, diese Frage in ihrer Allgemeinheit zu verfolgen, beschränken uns vielmehr auf das Klavierspiel und die Musikbildung, welche am Klavier erworben wird. Wir haben gewiss allen Grund, stolz zu sein auf die Errungenschaften auf diesem Gebiete, dennoch wird es gestattet sein, zu untersuchen, ob wir bei der anerkannten Vielseitigkeit des Klavierspiels allen Richtungen desselben im Unterrichte gerecht werden, oder ob es vielleicht doch einzelne giebt, die wir zum Schaden des Studiums der Kunst etwas stiefmütterlich behandeln. Es wird nicht wohl bestritten werden können, dass bei der Universalität des Klavierspiels dasselbe in Parallele gestellt werden darf mit dem Violinspiel, dem Quartett- und Orchesterspiel, dem Orgelspiel, dem Gesange u. s. w. und dass die Frage berechtigt ist: was lernt der Klavierspieler vom Sänger,

vom Violinisten, vom Organisten u. s. w.? Verlangt man doch von ihm gesangvollen Vortrag, die Strenge des Fugenspiels, die Nachahmung des Orchesters, wie die Schattirung des Quartettspiels. Ist doch selbst der zwanzigjährige Liszt durch Paganini's Spiel aufs mächtigste zur Nachahmung und zur Auffindung neuer Wege angeregt worden und ist es doch eines seiner vielen und eminenten Verdienste gezeigt zu haben, wie man einen Orchestersatz klaviermässig vollendet darstellt und ein Lied auf dem Klavier höchst ausdrucksvoll singen kann.

Der Quellen, die dem Klavierspiel zufliessen, sind so viele und die Aufgaben, die der Klavierspieler hinsichtlich der Ausbeutung derselben zu lösen hat, sind so mannigfach, dass eine Reihe von Abhandlungen erforderlich wäre, um den bildenden Einfluss des Violinspiels auf das Klavierspiel, den des Gesanges, des Orgelspiels u. a. musikpädagogisch zu erörtern. Wir beschränken uns für diesmal auf eine einzige Richtung und wollen den Werth und die Bedeutung des Orgelspiels für das Klavierspiel zum Gegenstand unserer Untersuchung wählen. Es ist uns nicht bekannt, dass diese Frage in der Neuzeit mit der Gründlichkeit behandelt worden wäre, die sie in der That verdient. Wir werden sie möglichst objektiv erörtern und neben dem bildenden und fördernden Einfluss des Orgelspiels auf das Klavierspiel doch auch nicht versäumen, auf gewisse Einseitigkeiten einen Blick zu werfen, welche zum Nutzen der Kunst zu meiden sind.

1. Die Trennung des Klaviers von der Orgel.

In früheren Zeiten waren Orgel und Klavier eng mit einander verbunden und dieselben Kompositionen wurden auf beiden ausgeführt. Durch Joh. Seb. Bach gelangte das Orgelspiel zu seiner höchsten Blüthe, sowohl in Bezug auf die Gediegenheit der Komposition, als auch in technischer Hinsicht, er war aber auch zugleich der grösste Meister seiner Zeit im Klavierspiel und der Orgelkomposition. Mit seinem Sohne Philipp Emanuel entwickeln sich Spiel und Komposition der Orgel und des Klaviers unabhängig von einander. Die Scheidung erfolgte durch die Verschiedenheit der Ausdrucksmittel, welche beide Instrumente darboten. Man sagt nicht mit Unrecht, das Wesen der Musik bestehe im Ausdruck; allein man muss die Art desselben genauer bestimmen. All unser geistiges Leben mit seinen Gedanken, Gefühlen und Empfindungen, seinem Sehnen und Hoffen, seinen Leidenschaften und seinen idealsten Interessen gelangt durch die Kunst, welcher die Bewegung zu Grunde liegt, zum Ausdruck; denn es ist selbst Bewegung. Rhythmik, Melodik, Harmonik und Dynamik in ihren mannigfachen Kombinationen sind seine Ausdrucksmittel in der Mimik und dem Tanze, der Sprache und der Musik. Obgleich aber unser Inneres eine stete Bewegung in seinen Phänomenen zeigt, so besitzt es doch einen gewissen Gleichgewichtszustand und dieser Zustand innerer Befriedigung und geistigen Glückes ist der Massstab, nach welchem wir alles Schöne, Edle und Gute beurtheilen. Auch in der Musik spricht sich dies sehr deutlich aus. Sie ist ein sprechendes Bild unsers Innern und jenes Gleichgewicht, das wir als Schönheit erkennen, besteht zwischen dem musikalischen Gedankeninhalt eines Werkes und dessen Ausdrucksweise. Beide fliessen aber in dem Kunstwerke zusammen und können nur mit Unrecht in Inhalt und Form geschieden werden. Ein Kunstwerk, welches die vollkommene Harmonie zwischen dem Gedankeninhalt und dessen Ausdruck erkennen lässt, ist ein klassisches Kunstwerk. Die Charakteristik des klassischen Tonwerks besteht in der Klarheit der Gedanken und der Ordnung ihrer Entwickelung, wie der Harmonie und dem Ebenmasse seiner einzelnen Theile, in der objektiven Ruhe der Durchführung und der Oekonomie der zur ausdrucksvollen Darstellung verwandten Kunstmittel.

Sowohl die Art des Gedankeninhalts, ganz besonders aber der Ausdruck des Tonwerks haben im Laufe der Zeit sehr bedeutende Aenderungen erfahren und damit hat auch der Begriff des Klassischen variirt. Er ist unserer Zeit fast ganz abhanden gekommen; wir werden im breitesten Strome der Romantik fortgetragen, ohne zu wissen wohin.

Zu Bach's Zeiten waren die musikalischen Ausdrucksmittel schon sehr fein und im Gesange war seine Zeit der unsrigen in diesem Sinne weit überlegen; allein in der Instrumentalmusik stand eine grosse Reform bevor. Die musikalisch-ästhetischen Kunstmittel der Wiederholung und Nachahmung, der Umkehrung, des Kontrastes und zwar des melodischen, kontrapunktischen, des rhythmischen, des Kontrastes der Polyphonie und Homophonie, der Stärke und der Schwäche, der Steigerung und des Sinkens, der Erweiterung und Verengerung der rhythmischen Konzentration und Dilatation (stretto, accelerando rallentando etc.) waren alle bereits längst im Gebrauch und wurden in ihren mannigfachsten Verbindungen als Formen des Ausdrucks verwandt. Allein es kam zu ihnen hinzu die Ausbildung der feineren Orchester-Dynamik, das crescendo und decrescendo in Verbindung mit dem allmähligen Wechsel des Tempos, das Tempo rubato, die Reichhaltigkeit der Ornamentik, die Charakteristik der Instrumente und die Eigenthümlichkeit ihres Spiels und ihrer Klangfarbe, die aus-

gedehntere Gebrauch der Chromatik und die freiere Behandlung der Harmonie u dergl und diese Mittel waren es, welche S Bach zu dem Ausspruche veranlassten, dass der Geschmack in seiner Zeit sich merkwürdig verändert habe

Dazu kam ferner die Verfeinerung des Clavichords und die Verbreitung des Pianofortes an Stelle des Kielflügels, welche den grössten Einfluss auf die Instrumentalmusik ausübte und eine vollständig neue Kompositionsrichtung anhebete, wie sie Ph Emanuel Bach Haydn, Mozart und Beethoven vertraten, welche allerdings in hohem Grade den Namen der klassischen verdient, aber auch die Zeit Sebastian Bach's der Kunst entfremdete.

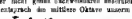
Es waren vorzugsweise die neuern dynamischen Ausdrucksmittel der Kunst, welche die Veranlassung wurden zur Scheidung des Klaviers in Komposition und Technik von der Orgel. Wenn auch in dieser Trennung durchaus kein Schaden, sondern nur ein naturgemässer Fortschritt erblickt werden muss, so ist es doch heute angemessen, nachzusehenen, ob uns durch dieselbe neben dem grossen Gewinn an Ausdrucksmitteln nicht etwa im Laufe der Zeiten doch manches werthvolle Kunstelement verloren gegangen ist, dessen Besitz zurückzuerobern wir vielleicht mancherlei Veranlassung haben könnten

(Fortsetzung folgt.)

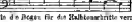
Griechische Musik *)

Von der Musik der alten Griechen haben wir in der Hauptsache nur aus den Schriften der Theoretiker Kunde, die uns in ziemlich grosser Anzahl erhalten sind Dass die musikalische Kunst im Alterthum gleich den übrigen Künsten zu höchstem Ansehen stand und die Musiker nicht etwa wie im Mittelalter zu den Vagabunden und rechtlosen Gesindel gehörten, ist bekannt Bei den grossen Festspielen der Griechen (den Olympischen, Pythischen, Nemeischen und Isthmischen) spielten die musischen (poetischen und musikalischen) Wettkämpfe eine hervorragende Rolle Speziell die Pythischen Spiele waren ursprünglich nur musikalische zu Ehren des Apollon zu Delphi der Sieger wurde mit einem Lorbeerkranze geschmückt, zu welchem die Zweige in feierlichem Aufzug aus dem Thal Tempe geholt wurden Die ältere Geschichte der griechischen Musik ist so mit Sagen und Märchen durchsetzt, dass der historische Kern nur sehr schwer kenntlich ist; die Erfindung der musikalischen Instrumente wie der Musik überhaupt wird den Göttern zugeschrieben (Apollon, Hermes, Athene, Pan) Amphion, Orpheus, welche Steine belebten und Thiere bezwangen, Linos, der wegen seines schönen Gesanges, Marsyas, der wegen seines trefflichen Flötenspiels von Apollon aus Eifersucht getödtet wurde, sind mythische Gestalten Die griechische Theorie der Musik ist eine sehr entwickelte und hat den Theoretikern des Abendlandes viel Geistesarbeit erspart das Wesentlichste derselben werden wir in kurzen Worten darzustellen suchen

I Das System Während unser ganzes modernes Musiksystem in der Auffassung im Durton, im Sinn der Durtonleiter und des Durakkords wurzelt, war den Griechen gerade die umgekehrte Auffassung wenn den natürlichere. Den Kernpunkt ihres Systems bildete eine Tonleiter, welche durchaus das Gegentheil unserer Durtonleiter ist die Griechen dachten sich dieselbe von oben nach unten gehend, wie wir gewohnt sind, uns die Durtonleiter nach oben gehend vorzustellen Die Auffassung dokumentirt sich in beiden Fällen durch die Ordnung der Tonbuchstaben (vgl unten IV) Abgesehen natürlich von der nicht ganz nachweisbaren absoluten Tonhöhe, entsprach die mittlere Oktave unserm e—e



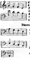
aus, wie die Bogen für die Halbtonschritte verrathen, das Gegentheil unserer Durtonleiter (C—c) ist



Jene Skala hiess die dorische Die Auffassung im Sinn von Akkorden (Klängen, Dreiklängen) war den Griechen fremd, da sie Mehrstimmigkeit nicht kannten. Deshalb sind alle ihre Theoreme nur auf das Melodische berüglich Sie fassten ihre Skala daher, wenn sie dieselbe näher zergliederten, auf als aus zwei Tetrachorden (Stücken von je vier Tönen) zusammengesetzt. Ein solches Tetrachord, das in absteigender Folge aus zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt bestand, hiess ein dorisches Das sogen vollständige System erstreckte sich durch zwei Oktaven, d h es trat an obige Skala noch ein gleiches Tetrachord in der Höhe und Tiefe an, aber derart, dass der Schlusston des einen zugleich den Anfangston des andern bildete (verbundene Tetrachorde), und in der Tiefe wurde noch ein Ton hinzu

*) Dieser klare, allgemein verständliche Aufsatz über „griechische Musik" ist der vierten Auflage des berühmten Meyer'schen Konversationslexikons entnommen. Es sei bei dieser Gelegenheit auf dieses ausgezeichnete Werk, dessen neue Auflage eine gänzliche Umarbeitung erfahren hat, und das die hervorragendsten Schriftsteller als Mitarbeiter zählt — die Musikartikel stammen aus der Feder Hugo Riemann's — nachdrücklichst hingewiesen. Ueberaus reich ist der Illustrationsschmuck Neben 3600 Textbildern wird das Werk, dessen neue Auflage bereits bis zum 9. Bande vorgeschritten ist, 550 besondere Illustrationstafeln und Karten, darunter 80 Aquarelltafeln enthalten. Aeltere Auflagen des Konversationslexikons nimmt die Verlagshandlung gegen einen angemessenen Preis in Umtausch.

genommen (Proslambanomenos), der die Unteroktave des mittelsten und die Doppelunteroktave des höchsten Tons des ganzen Systems war. Die Tetrachorde erhielten folgende Namen:
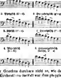


Die beiden mittlern Tetrachorde waren also getrennt, indessen benutzte man für Modulationen nach der Tonart der Unterquarte (die den Griechen ebenso das Nächstliegende war wie uns die nach der Tonart der Oberquinte) den Halbton über dem höchsten Ton des Tetrachords der Mittlern und unterschied daher ein besonderes Tetrachord der Verbundenen (Synemmenon) im Gegensatz zu dem der Getrennten, bestehend aus den Tönen a b c' d'. Besondere Wichtigkeit legen die Theoretiker dem höchsten Ton des Tetrachords der Mittlern bei, welcher vorzugsweise der Mittlere hiess (Mese) und Tonikabedeutung hatte. Die vollständigen Namen der sämmtlichen Stufen waren:

a'	die höchste der Hohen	= Nete	Hyperbolaeon	
g'	die zweithöchste der Hohen	= Paranete		
f'	die dritte der Hohen	= Trite		
e'	die höchste der Getrennten	= Nete	Diezeugmenon	
d'	die zweithöchste der Getrennten (resp. höchste der Verbundenen)	= Paranete		Nete (Synemmenon)
c'	die dritte der Getrennten (resp. zweithöchste der Verbundenen)	= Trite		Paranete
h	die neben die Mittlere	= Paramese		
[b	die dritte der Verbundenen]			Trite
a	die Mittlere	= Mese		
g	der Zeigefingerton der Mittlern	= Lichanos	Meson	
f	die vorletzte der Mittlern	= Parhypate		
e	die tiefste der Mittlern	= Hypate		
d	der Zeigefingerton der Tiefen	= Lichanos	Hypaton	
c	die vorletzte der Tiefen	= Parhypate		
H	die tiefste der Tiefen	= Hypate		
A	der hinzugekommene Ton	= Proslambanomenos.		

Dieses System liegt den theoretischen Betrachtungen nicht nur der Griechen sondern auch der mittelalterlichen Musikgelehrten zu Grunde. In seiner vollständigen Gestalt wie hier hiess das System das vollkommene (Systema teleion) oder das unveränderliche, d. h. modulationsunfähige (Systema ametabolon), sofern die Benutzung der Synemmenon eine Modulation nach der Unterdominante bedeutete, ohne die Synemmenon hiess es veränderlich (metabolon).

II. Oktavengattungen (Tonarten). Da die Griechen Harmonie in unserem heutigen Sinn nicht kannten, so sind ihre Begriffe von Tonart, Tongeschlecht u. s. w. rein melodischer Bedeutung, und ihre sogen. Tonarten sind daher eigentlich nichts andres als verschiedene Oktavenausschnitte (Oktavengattungen) aus derselben Tonleiter, nämlich der obengegebenen von zwei Oktaven. Das Tetrachord synemmenon kommt dabei nicht in Betracht. Als Mittelpunkt des Systems erwies sich die dorische Oktavengattung e — e, die Oktave von d' — d hiess dagegen die phrygische, c' — c lydisch, h — H mixolydisch. Diese vier waren in ähnlicher Weise die vier Haupttonarten der Griechen, wie die vier gleichnamigen (aber nicht gleichbedeutenden) Kirchentöne (s. d.) die vier authentischen waren. Die zu ihnen gehörigen, durch den Zusatz „hypo“ unterschiedenen Seitentonarten sind so vorzustellen, dass die Lage der Quinte und Quarte, aus denen sich die Oktave zusammensetzt, vertauscht ist: e' — a — e ist dorisch; wird die Quinte e — a eine Oktave tiefer versetzt oder die Quarte a — e eine Oktave höher, so ist die neue Oktavengattung die hypodorische. Bei den Kirchentönen ist die Grundanschauung die entgegengesetzte, z. B. dorisch (d — d') ist aus der Quinte d a und Quarte a d' zusammengesetzt, wird die Lage der beiden Stücke vertauscht, so ist A — d — a = hypodorisch. Während also die griechischen Seitentonarten eine Quinte unter den Haupttönen liegen, liegen die plagalen Kirchentöne nur eine Quarte unter den authentischen. Die Kirchentöne sind eben aufsteigend gedacht, und es spielen schon harmonische Begriffe hinein. Die sieben Oktavengattungen der Griechen sind:



Dass die Griechen durchaus nicht so, wie das später bei den Kirchentönen der Fall war, dem phrygischen etc. eine ähnliche grundlegende Bedeutung beimassen wie dem dorischen, d. h., dass sie nicht d oder g als Hauptton des phrygischen betrachteten (sozusagen als Tonika oder Dominante), sondern dass sie vielmehr wirklich alle Oktavengattungen als verschiedene Ausschnitte aus einer dorischen Skala betrachteten, geht zur Evidenz aus der Unterscheidung der Thesis (Stellung) und Dynamis (Bedeutung) hervor: d' ist der Stellung nach (kata thesin) in der phrygischen Tonart Nete, g Mese und d Hypate, der Bedeutung, Wirkung nach (kata dynamin) aber ist d' Paranete, g Lichanos meson, d Parhypate, d. h. die Dynamis ist immer die dorische Tonart. Wenn daher Aristoteles der Mese eine besondere Bedeutung beimisst, so meint er stets die dorische Mese.

III. Transpositionsskalen (sogenannte Tonarten in

unserm Sinn). Benutzt man für die Oktavengattung d'—d das Tetrachord synemmenon statt diezeugmenon, also b statt h, so ist dieselbe nicht mehr die phrygische, sondern die hypodorische, denn das Eigentümliche der verschiedenen Oktavengattungen ist die verschiedene Stellung der Halbtonschritte. Da nun aber die hypodorische Oktavengattung als von der dorischen Mese bis zum Proslambanomenos sich erstreckend anzusehen ist, so gehört d'—d mit b in ein transponiertes System, dessen Proslambanomenos nicht A, sondern d ist. In der That war die a M nicht wie der Gregorianische Gesang an die diatonische Skala A—a' ohne Vorzeichen gebunden, sondern benutzte sämmtliche chromatische Zwischenstufen und auch eine Anzahl höherer und tieferer Töne. Entsprechend unsern Dur- und Molltonarten auf 12 oder mehr verschiedenen Stufen, hatten die Griechen ihre Transpositionen des oben (1) erklärten Systems und zwar in späterer Zeit 15, von denen die Ersten die gleichen Namen hatten als die sieben Oktavengattungen. Wie aus der unten gegebenen Tabelle der griechischen Notenzeichen hervorgeht, ist die Grundskala der Griechen die hypolydische: f' e' d' c' h a g f das System A—a' ohne Vorzeichen heisst daher das hypolydische; die transponirten sind benannt je nach der Oktavengattung, welche der Ausschnitt f'—f ergibt, z. B. f' e' d' c' b a g f ist eine lydische Oktave, das System d—d'' mit einem b heisst daher das lydische. Also die Oktave f'—f gehört

ohne Vorzeichen ins System A—a' = hypolydisch
mit 1 ♭ „ „ d—d'' = lydisch
„ 2 ♭ „ „ G—g' = hypophrygisch
„ 3 ♭ „ „ c—c'' = phrygisch
„ 4 ♭ „ „ F—f' = hypodorisch
„ 5 ♭ „ „ b—b' = dorisch
„ 6 ♭ „ „ es—es'' = mixolydisch (hyperdorisch)

Die (zweifellos jüngern) Kreuztonarten bringen dagegen lauter neue Namen; so gehört fis'—fis
mit 1 ♯ ins System e—e' = hyperiastisch (hoch mixolydisch)
„ 2 ♯ „ „ H—h' = iastisch (hoch dorisch)
„ 3 ♯ „ „ Fis—fis = hypoiastisch od. iokrisch (hoch hypodorisch)
„ 4 ♯ „ „ cis—cis'' = äolisch (hoch phrygisch)
„ 5 ♯ „ „ Gis—gis' = hypoäolisch (hoch hypophrygisch)
„ 6 ♯ „ „ dis—dis'' = hyperdorisch (hoch lydisch).

Das System dis—dis'' mit 6 ♯ ist enharmonisch identisch mit es—es'' mit 6 ♭, beide werden hyperdorisch genannt; hier schliesst sich der Quintenzirkel.

(Schluss folgt.)

Das neue Konservatorium zu Leipzig.

Das Kgl. Konservatorium der Musik zu Leipzig gehört unstreitig seit langem zu den grössten und berühmtesten Musikschulen der Welt. Hochbedeutende Musiker haben an demselben als Lehrer gewirkt und hochbedeutende Schüler sind aus demselben hervorgegangen. Die erste Anregung zur Gründung dieses Instituts ging im Jahre 1840 von Felix Mendelssohn aus und vor nun bald 45 Jahren, im April 1843, wurde es unter seiner Leitung nach dem von König Friedrich August II. von Sachsen genehmigten Plan eröffnet. Das Lehrerpersonal wies damals, ausser Mendelssohn Namen wie Robert und Clara Schumann, Ferd. David, C. F. Becker, Moritz Hauptmann, Moritz Klengel, E. F. Wenzel u. s. w. auf; später kamen dazu Ferd. Hiller, Brendel, Davidoff, Dreyschock, Niels W. Gade, Jos. Joachim, H. Kretzschmar, Moscheles, Schradieck etc. Die Zahl von 22 Schülern, mit denen das Konservatorium eröffnet wurde, stieg noch im Gründungsjahre auf 63 und beläuft sich insgesammt auf 4870. Gegenwärtig wird das Institut von 603 Schülern besucht.

Unter diesen Umständen und namentlich seitdem unter dem gegenwärtigen Direktor Dr. Otto Günther sämmtliche Orchesterinstrumente in den Lehrplan eingefügt worden, erwies sich das alte Gebäude bald als zu klein und der Wunsch nach einem neuen, würdigen Heim wurde immer dringender. Die mannigfachen Schwierigkeiten, die dem entgegenstanden, wurden plötzlich in erfreulicher Weise beseitigt, als der inzwischen verstorbene Geheimrath Prof. Dr. Kadner Ende 1884 die Summe von 300 000 ℳ zur Erbauung eines neuen Konservatoriums schenkte, mit der Bedingung, dass der Neubau bis zu einem bestimmten Termin begonnen sein müsse. Nun gelangten die Verhandlungen bald zu einem gedeihlichen Abschluss: die städtischen Behörden gaben den Bauplatz und das noch erforderliche Baukapital her, und im Frühjahr 1885 konnte der Bau nach dem Entwurfe des Rathsbaumeisters Hugo Licht begonnen werden. Heute steht das Gebäude, eine Zierde der Stadt, vollendet da und wurde am 5. Dezember feierlich eingeweiht.

Das neue Konservatorium hat seinen Platz in nächster Nähe des neuen Konzerthauses mit der Hauptfront an der Grassistrasse erhalten. Die Anlage ist derartig, dass an die grosse Hauptfassade, die nach Osten gelegen ist, sich zwei Längsflügel anschliessen, die einen mit Anlagen geschmückten Zwischenhof umgeben, während die vierte Seite des Quadrates von kleineren, zu Maschinenräumen benutzten Nebengebäuden und einer Mauer mit einem Einfahrtsthor gebildet wird. Der nördliche Flügel ist hauptsächlich für die Unterrichtszimmer bestimmt, während den ganzen südlichen der für die Abendunterhaltungen und Prüfungen des Instituts nöthige Hauptsaal in Anspruch nimmt. Mit Ausnahme der Strassenfront ist es bei diesem Gebäude weniger auf eine äussere, imponirende Gesammtwirkung abgesehen, als vielmehr auf eine gediegene Ausstattung und dabei praktische und zweckdienliche Einrichtung des Innern. Und was diese anbetrifft, so sind wohl alle Wünsche und Hoffnungen erfüllt.

Wenn man durch den Haupteingang, welchen ein dreigetheiltes prächtiges Thor bildet, in die Vorhalle eintritt, so ist man erstaunt über all' den Reichthum und die künstlerische Pracht, die sich hier zeigt. Breite Hallen und Treppen mit mächtigen dunklen Granitsäulen führen bis zum höchsten Stockwerk des Hauses, und dieser weite, in Halbetagen doppelt getheilte Treppenhaus schliesst in der Höhe mit einem eigenartigen Himmelsgemälde ab. Aber auch sonst hat man mit dem Platz nicht gegeizt; führen doch allein von dem grossen Saale ausser der Haupttreppe noch vier Nebentreppen unmittelbar ins Freie, sodass bei Feuersgefahr eine rasche Leerung desselben möglich ist. Lange, geräumige Korridore führen zu den einzelnen Unterrichtszimmern, welche, um eine gegenseitige Störung möglichst zu vermei-

den mit Doppelthüren und an den Decken mit schalldämpfenden Stoffen versehen sind. Ausserdem ist auch eine Anzahl grösserer Zimmer für Vorlesungen, Ensemblespiel und Chorübungen eingerichtet. Das Inspektorat und die Direktorial- und Lehrerzimmer sind im ersten Stock untergebracht, die Wohnung für den Kastellan liegt im Erdgeschoss. Selbstverständlich sind die Zimmer mit den neuesten Bequemlichkeiten ausgestattet: überall finden wir Luftheizung, Gas und elektrische Glühlampen.

Das meiste Interesse erweckt selbstverständlich der grosse Konzertsaal. An Grösse dem alten Gewandhaussaal um mehrere Plätze sogar überlegen, zeigt er einen einfachen, aber würdigen, recht über laden Schmuck. Wie im neuen Konzerthaus, dessen grosser Saal in der Anlage diesem sehr ähnlich ist, ragen die Galerien weit in den Saal hinein und sind ebenso wie dort mit den Namen der hervorragendsten Meister der Tonkunst geschmückt. Auch eine Orgel, welche der alte Konservatoriumssaal bisher entbehrte, fand hinter dem Orchester Aufstellung. Ihr gegenüber befindet sich in die Wand eingelassen das Medaillon des genialen Begründers der Hochschule, Felix Mendelssohn, und demselben an der Logenbrüstung ist das des langjährigen Leiters der Anstalt, Konrad Schleinitz, angebracht.

Am Tage vor der Eröffnung des Neubaues begab sich eine Deputation des Lehrerkollegiums zu Direktor Günther und Prof. Dr. Papperitz überreichte demselben mit einer sinnigen Ansprache eine Adresse des Lehrerkollegiums. Tags darauf, am 5. Dezember, fand die feierliche Einweihung des neuen Hauses statt. Im Hauptsaale des Erdgeschosses, der bis in die erste Etage durchgeht, hatten sich um die Mittagsstunde die Lehrer und Schüler des Instituts mit den Ehrengästen, den Spitzen der Behörden versammelt. Vor dem Orchesterpodium war ein Postament aufgestellt, das eine Marmorbüste des Geheimraths Kaden trug. Das Festprogramm begann mit Beethovens Ouverture „Zur Weihe des Hauses" unter Leitung des Professor Brodsky. Dann bestieg Oberbürgermeister Dr. Georgi die Rednerbühne und übergab in feierlicher Rede das neue Haus an das Direktorium des Konservatoriums. Nach ihm richtete der zur Vertretung des kgl. Kultusministeriums erschienene Kreishauptmann von Ehrenstein eine Ansprache an die Versammlung, in welcher derselbe das warme Interesse betonte, welches der Landesherr als Protektor des Instituts an diesem nehme, und überreichte im Auftrage des Königs dem hochverdienten Direktor Günther das Ritterkreuz I. Klasse des sächs. Verdienstordens. Mit tiefbewegten Worten dankte Dr. Günther für diese Auszeichnung und schloss mit einem Hoch auf den königlichen Protektor des Instituts. Es folgte die Aufführung des 98. Psalms von Mendelssohn und Webers Jubelouverture, und ein Rundgang durch die Räume des neuen Hauses endigte diesen Akt. Eine gesellige Feier mit Ball im Krystallpalast vereinte an diesem Festtage noch die Lehrer mit den Schülern und Schülerinnen, von welchen dem Direktor Günther ein silberner Pokal und eine sein Bild tragende goldene Medaille gewidmet wurde.

H.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. Dezember 1887.

Mein diesmaliger Bericht hat sich mit dem musikalischen Kehraus des Jahres 1887 zu beschäftigen, mit der Ebbezeit der Konzerte, der nach wenigen stillen Tagen die Fluth in erneutem Ansturm folgen wird.

Ein zweites Lieder-Konzert zeigte am 9. Dezember den vortrefflichen Baritonisten **Eugen Gura** in demselben glänzenden Lichte wie das erste Mal. Von den von ihm gesungenen neuen „Singuf-Liedern" von Hans Sommer waren einige sehr schön, sang- und dankbar, andere etwas trocken deklamatorisch, ausserdem in der Klavierbegleitung zu bunt und vordringlich.

Am 10. Dezember gab die Pianistin **Frau Margarethe Stern** aus Dresden in der Singakademie ein Konzert, unterstützt von der Sängerin Fr. Emilie Wirth. Sie errang einen recht guten Erfolg, da sie seit den zwei Jahren ihres letzten Auftretens in Berlin, sowohl im Technischen als im Geistigen recht bedeutende Fortschritte gemacht hat. Sie spielte mit dem Philharmonischen Orchester die Konzerte C-moll von Beethoven und G-moll von Saint-Saëns, ausserdem noch Soli von Schumann, Chopin, Liszt etc. Fr. Wirth besitzt einen schönen, sehr umfangreichen Alt, gute Intonation, deutliche Aussprache und verständnissvollen Vortrag.

Das grösste Ereigniss der ersten Hälfte der Spielzeit unserer Kgl. Oper war Wagner's neu einstudirtes Werk **„Tristan und Isolde"**, für welches eigens Frau Sucher und Herr Vogl als Gäste nach Berlin berufen worden waren. Beide feierten in den Titelrollen wahre Triumphe. Frau Sucher ist eine unvergleichliche Darstellerin und Sängerin solcher hochdramatischen Rollen, ebenso steht Heinrich Vogl's Ruhm als Tristan seit Jahren fest. Aber auch unsere heimischen Darsteller, Herr Betz (Kurwenal), Frau Staudigl (Brangäne), Herr Biberti (Marke) u. s. w. leisteten Vortreffliches, wie auch unsere vorzügliche Kapelle unter Kapellmeister Sucher's sicherer Leitung.

Im 3. Montags-Konzert der Herren Dr. Bischoff und Hellmich am 12. Dezember kam ein Klavierquartett von **Wilhelm Taubert** zur Aufführung, ein freundliches, anmuthiges, jugendfrisches Werk. Herr Kammersänger **Fricke** sang mit der ganzen Fülle und Schönheit seines Organs Balladen und Lieder. Herr Kammermusiker **Gentz** spielte auf der mit Unrecht so stiefmütterlich behandelten sympathischen Bratsche einige wohlgelungene Soli.

Der **Stern'sche Gesang-Verein** brachte am 12. Dezember Händels gewaltiges Oratorium „Israel in Egypten", wobei alle Vorzüge des trefflichen Chors, geleitet von Herrn Prof. Rudorff, zu vollster Geltung kamen. Die Soli wurden von den Damen Schauseil und Rehnenschildt und den Herren Staudigl und Schmalfeld mit bestem Erfolge gesungen.

Herr **Franz Rummel** gab am 14. Dezember seinen zweiten Kammermusik-Abend. Er spielte allein die grosse C-dur Sonate op. 53 von Beethoven und in Gemeinschaft mit den Herren Schneider, Müller, Dechert, Barth, Schubert, Tornauer und Valerius das erste Klavierquartett von Brahms und das Klavierquintett mit Blasinstrumenten op. 55 von Rubinstein. Alle diese Werke wurden vorzüglich ausgeführt, wie es von den trefflichen Künstlern

nur zu erwarten war. Herr Dr. Gura sang mit der so oft von ihm gerühmten Feinsinnigkeit eine Anzahl Lieder, darunter die „Rattenfänger-Lieder" mit obligater Violine von Ernst Frank, welche mehr dankbar als bedeutend sind.

Am 15. Dezember wurde vom Joachim'schen Quartett ein höchst interessantes neues Werk zu Gehör gebracht, ein Streichquartett in A-moll von Eugen d'Albert. Es legt von den ganz gründlichen kontrapunktischen Studien des jungen Künstlers ein glänzendes Zeugnis ab, ausserdem sind die Themen vornehm erfunden, die Arbeit ist stets vollständig quartettgemäss und nirgends der Einfluss des Klaviers bemerkbar. Der Mangel des Werkes ist nur eine zu üppig wuchernde Fülle des Beiwerks, die Themen werden oft im begleitenden krausen Figurenwerk fast erstickt und die Harmonieen durch zu häufige Anwendung der Wechsel- und Durchgangsnoten, sowie durch synkopierte Verschiebungen u. dergl. getrübt und im Verständnisse erschwert. Jedenfalls eröffnet aber diese erste Gabe in der schwierigsten Kunstform für die Jahre der männlichen Reife d'Albert's vielversprechende Aussichten.

Die Aufführung, welche, wie alljährlich zu wohlthätigen Zwecken die ausgezeichnete Gesanglehrerin Fräulein Jenny Meyer am 16. Dezember in der Singakademie veranstaltete, und in welcher die Schüler und Schülerinnen derselben sangen, war wieder ein glänzendes Zeugnis für die hohe musikpädagogische Befähigung der genannten Dame. Sowohl in den Chor- als in den Einzelleistungen (erstere unter der vorzüglichen Direktion des Hrn. Prof. Rob. Radecke) erfreuten die Frische und vortreffliche Schulung der meist wohlklingenden Stimmen. Es seien besonders lobend genannt die Damen Anna Ries, Pauli, Mile Schmidt, Sorgatz, Kaminski, Aab und Herrmann, sowie Herr Andau.

Ein naher Nachbar des Weihnachtsfestes ist ebenfalls alljährlich das Konzert der Damen Anna Schultzen-von Asten und Julie von Asten. Es fehlte auch diesmal am 18. Dezember der treue Helfer derselben, Herr van Zur-Mühlen nicht, der sich in Schumann's „spanischem Liederspiel" noch die Altistin Frl. Helene Jordan und der Bassist Herr Dr. Max Friedländer, sowie zu Brahms'schen Duetten die Sopranistin Frl. Jokebe Elling (letztere eine recht begabte Schülerin der Konzertgeberin) zugesellte. Frau Prof. Schultzen von A. war glänzend bei Stimme und leistete ganz Vorzügliches, auch die Schwester bewahrte ihren Ruf als tüchtige, musikalische Pianistin. Nächstdem erntete den lebhaftesten Beifall Frl. Helene Jordan, die jetzt schon eine vortreffliche Altistin ist und noch Höheres verspricht.

Am 19. Dez. sang Herr Kammersänger Heinrich Vogl aus München den Siegfried, die Titelrolle in Wagner's Musikdrama. Das Beste zuletzt! Denn obgleich der berühmte Sänger als Tristan, als Siegmund und als Don Octavio schöne und bedeutende Erfolge zu verzeichnen hatte, so ist und bleibt doch der Siegfried seine grösste Leistung. Die helle, jugendliche Farbe seines reichen, äusserst modulationsfähigen Organs, die Frische und Lebendigkeit seiner Darstellung befähigen ihn, auch heut noch fast unverändert, für die Gestaltung des jugendlichen Helden in ungewöhnlicher Weise. Der kecke Bursch des ersten Akts, der träumerische Jüngling des zweiten, der der Liebe entgegenblühende und glühende Jüngling-Mann des dritten Aktes, alle kamen zu überzeugendster Darstellung. Der Erfolg des Künstlers konnte nicht bedeutender sein. Unsere heimischen Darsteller standen ihm im guten Gelingen zur Seite.

Das letzte in diesem Berichte zu besprechende Konzert ist der Sinfonie-Abend der Königl. Kapelle am 23. Dezember. Ein neues Werk kam nicht zur Aufführung, doch war das Programm weihnachtlich, freundlich und gefällig. Von Orchesterwerken kamen Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre, Beethoven's D-dur-Sinfonie und zwei hier noch nicht gehörte Sätze aus einer älteren Raff'schen Suite, ein Adagietto und ein Scherzo zu Gehör. Diese klingen stark nach Mendelssohn, besonders das Scherzo ist eine diesem Komponisten eigene Art von Elfenspuk. Ohne sich sonderlich zu vertiefen, sind die beiden Sätze sehr gefällig in der Wirkung, zierlich in der Arbeit und glänzend instrumentiert, besitzen also Alles, was von den leichter wiegenden Suite verlangt wird. In der Sinfonie nahm Herr Kapellmeister Deppe das Larghetto wohl zu unruhig, mehr als ein Andantino. Es büsste dadurch einen Theil seines strahlenden Zaubers ein. Im übrigen machten die Leistungen unserer vorzüglichen Kapelle und dem Dirigenten alle Ehre. Frl. Leisinger sang eine Arie (mit obligater Oboe) aus einer Bach'schen Kantate und eine selten gehörte recht schwere Koloraturarie aus Mozart's Jugendoper „Il re pastore" mit tadellosester Technik und feinem künstlerischem Verständnisse, und erzielte besonders mit letzterer einen grossen Erfolg.

Theobald Rehbaum.

Das III. Konzert der Herren E. Hoppe und H. Schröder gestaltete sich durch die Mitwirkung Frl. Olga Morgenstern's und des Konzertsängers Herrn Eugen Robert's zu einem sehr anziehenden. Frl. Morgenstern trug, von Hrn. Hoppe begleitet, das Schumann'sche Melodram „Schön Hedwig" (Ballade von Hebbel) und „Monari", Gedicht von Mosenthal, Musik von A. Kugler, vor und entzückte das Publikum von neuem durch ihr fein nüancierte, beseelte, und von echter Weiblichkeit getragene Auffassung und ihr schönes, klangvolles Organ. Herr Robert verfügt über eine sehr schöne, kräftige und doch weiche Bassstimme, er errang durch den Vortrag von Liedern von Schubert, Mendelssohn und Jensen ein stürmisches Dacapo. Von den Konzertgebern kamen die Sonaten Beethoven's op. 23 A-moll, op. 30 G-dur und Mozart No. 18 A-dur für Klavier und Geige zur Ausführung.

—r.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Königl. Musikdirektor Herr Adalbert Uebrlée, Organist an der Dorotheenstädtischen Kirche, erhielt anlässlich der 200jährigen Jubelfeier dieses Gotteshauses den Kronen-Orden IV. Klasse.

— Eugen d'Albert erhielt vom Herzog von Meiningen das Ritterkreuz erster Klasse.

— Herr Seminaroberlehrer H. Reichardt in Waldenburg i. S. erhielt den Titel Königl. Musikdirektor.

— Herr S. Jadassohn wurde von der Königl. Universität Leipzig zum Doktor honoris causa ernannt.

— Der Senat der Königlichen Akademie der Künste, Abtheilung für Musik hat an Stelle des verstorbenen Prof. Commer den Prof. Georg Vierling zu seinem ordentlichen Mitgliede bis zum Jahre 1890 gewählt.

— Herr Dr. Hugo Riemann in Hamburg wurde zum Ehrenmitgliede der Kgl. Academia Sta Cecilia zu Rom und Herr Dr. Emil Bohn in Breslau zum Ehrenmitgliede der Kgl. Akademie zu Florenz ernannt.

— An Stelle des jüngst verstorbenen Professors Macfarren ist der Komponist Charles Villiers Stanford zum Professor der Musik an der Universität Cambridge gewählt worden.

— Das k. Konservatorium für Musik zu Dresden ist nach testamentarischer Anordnung seines Gründers und seitherigen Direktors Hofrath Pudor in den Besitz von dessen Sohn, Hrn. Heinrich Pudor, übergegangen.

— Unser verehrter Mitarbeiter Herr Wilhelm Tappert hielt, wie das musikal. Wochenblatt berichtet, auf Anregung des Liszt-Vereins am 7. Dezbr. in Leipzig einen Vortrag über die Freundschaft Liszt's zu Wagner, welcher die Zuhörerschaft von Anfang bis Ende im höchsten Grade fesselte und dem Vortragenden stürmischen Beifall eintrug.

— Die Verlagshandlung von Hans Licht in Leipzig hat einen Preis von Einhundert Mark ausgesetzt für die beste Männerchor-Komposition eines „deutschen Bannerliedes" von Theodor Souchay. Das Gedicht und die Bedingungen dieses Preisausschreibens sind von der genannten Handlung zu beziehen.

— Dem kleinen Klaviervirtuosen Josef Hofmann ist in Amerika, wo er jetzt konzertirt, auf Antrag des Vorstandes des Newyorker Vereins gegen Kinderquälerei nur ein viermaliges Auftreten in der Woche gestattet worden.

— An Stelle des verstorbenen Königl. Musikdirektors F. W. Markull ist als Gesanglehrer des städtischen Gymnasiums und als erster Organist an der Ober-Pfarrkirche zu St. Marien in Danzig, der Dirigent des „Danziger Männergesangvereins" J. C. Kienzl-mühl gewählt und vom Magistrat und dem Königl. Konsistorium bestätigt worden.

— Wie man aus Nürnberg meldet, hat der bekannte Wagnersänger Anton Schott, Besitzer des Schlosses Abenberg im bayerischen Regierungsbezirk Mittelfranken, einen Theil seines in Amerika ersungenen Geldes dazu verwendet, seiner Ortsgemeinde in dem gleichnamigen Städtchen Abenberg, dem Hauptorte der ehemaligen Grafschaft, eine protestantische Kirche erbauen zu lassen, die vor kurzem feierlich eingeweiht worden ist.

— In Schlitz (Spreewald) hat der Bauer Miething sich ein Piano gebaut und zwar so, dass er sämmtliche Theile, sogar die bespannten Stahlsaiten, selbst gefertigt, bezw. durch eigene von ihm erfundene Maschinen hergestellt hat. Das Instrument ist vollständig brauchbar. Geradezu überraschend aber wirkt es, wenn sein begabter Erbauer auf ihm nach dem Gehör Musikstücke vorträgt.

Augsburg. Am 11. Dezember erhielt hier ein neues Tonwerk seine Bühnentaufe: die grosse heroische Oper „Cleopatra" von W. Freudenberg. Der Komponist hat viel von Wagner gelernt, bemüht sich aber sichtlich, eigene Pfade zu wandeln. Ein Schlachtgesang im 3. Akte hatte grosse Wirkung. Die Oper, welche vom Komponisten selbst dirigirt wurde, fand Beifall. (Voss. Ztg.)

Brüssel, 14. Dezember. Ein belgischer Musiker Herr Maurice Lefèvre hat eine einaktige komische Oper „L'Ami Pierrot" komponirt. Der Kunstminister hat sie durch eine amtliche Kommission prüfen lassen. Die Oper hat ein so günstiges Urtheil gefunden, dass dieselbe zur Aufführung gebracht wird und der Komponist eine Staatsunterstützung auf 5 Jahre erhält.

Sagan. In einem Konzerte des Herrn Wittenburg trat zum ersten Male eine kleine Pianistin, Käthe Hölling, Schülerin des Herrn Wittenburg öffentlich auf und bekundete im Vortrag von Mendelssohns Rondo capriccioso op. 14 und Chopins As-dur Walzer hervorragende Begabung und gute Schulung.

Sondershausen. Das unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Adolf Schultze stehende Fürstl. Konservatorium hatte am 8. Dezember im Fürstl. Theater eine sehr würdige Mozart-Feier veranstaltet, bei welcher u. a. das Requiem, Ave verum für Chor und Streichorchester, das Klavierkonzert in D-moll und das Duo (D-dur) für 2 Violinen zu wohlgelungener, von der strengen Kritik rückhaltlos anerkannter Aufführung gelangte.

Stuttgart. Im 12. Abonnement-Konzerte der Königlichen Kapelle gelangte u. a. das Orchester-Vorspiel und die erste Scene aus dem 2. Akte der neuen Oper „Witiges, König der Ostgothen", von Hugo Wehrle zur erstmaligen Aufführung. Der schwäbische Merkur schreibt über das Werk: „Aus dem Vergleiche dieses mit andern uns bekannt gewordenen Werken des Komponisten schöpften wir die Ueberzeugung, dass er sich hier auf seinem eigentlichen Felde befindet. Das Vorspiel ist ein imposantes Tonstück von durchgehend ernster, gewichtiger, fast tragischer, dem dramatischen Stoffe vorzüglich angepasster Haltung, welches grosse Erfindungskraft und technische Gewandtheit aufweist. Der reizende Chor, sowie das Solo und Duett der 1. Scene wurden von

einer überaus reichen harmonisch reizvollen, originellen Orchestersatz getragen, gegenüber welcher die Hauptpartien sich vielleicht ein wenig zu unselbstständig (namentlich bezüglich abgerundeter Melodik) ausnehmen. Es ist möglich, dass mehr Rücksicht auf das Einzelne, welches eine ausserordentlich penible Detailarbeit darbietet, als auf das Ganze genommen worden ist. In dieser Hinsicht könnte man die Musik nur für so gut für ihren Zweck erachten. Wenn aber zu dem durchaus günstigen Eindruck, den diese Aufführung im Konzertsaale hervorrief, die weitere Ansichtung der Aktion und Dekoration noch hinzuträte, so dürfte man sich von einer Bühnenvorstellung der Oper einen sehr reichen Genuss versprechen, der uns auch hoffentlich recht bald geboten werden wird. Die Aufführung war vortrefflich, die Anerkennung allseitig und lebhaft."

Bücher und Musikalien.

Meyers Volksbücher. Bibliographisches Institut in Leipzig.

Für den gebildeten Musiker giebt es nach vollbrachtem, mühseligem Tagewerk wohl keine grössere Erholung und geistige Erfrischung, als ein gutes Buch. In der heiteren Fantasiewelt der Dichtung, in denen sich die Welt, das Leben, in idealer Verklärung spiegelt, vergisst man das eigene, von den Stundenschlägen der Pflicht getriebene Ich am leichtesten. Bei dem heutigen Stande der Bildung, bei den Anforderungen, die diese gebieterisch stellt, ist es Pflicht jedes Einzelnen, mit den Hauptwerken unserer Literatur vertraut zu bleiben und sich auch mit den anderen Erscheinungen bekannt zu machen. Da sind jene Unternehmungen, die auch dem Unbemittelten das Anschaffen einer kleinen Hausbibliothek ermöglichen, mit aufrichtiger Befriedigung zu begrüssen. Das neueste Unternehmen dieser Art, auf welches wir hier aufmerksam machen, ist das unter obigem Titel seit ungefähr einem Jahr ins Leben getretene. Hier wird beispiellos Billiges und, wie wir gleich hinzufügen, ausserordentlich Gutes geboten. Es werden, um nur anzudeuten, à 10 Pfg. geliefert: Lessing's Emilie Galotti, Goethe's Egmont, Shakespeare's Julius Cäsar, Molière's Tartuffe u. s. w. Eine grosse Anzahl Heftchen sind bereits erschienen, sie bringen Dichtungen, wissenschaftliche und Unterhaltungswerke und umfassen alles, was nach Inhalt und Form dem grossen Publikum mit gutem Gewissen zur Lektüre geboten werden kann. Die Ausstattung ist sehr zu loben, korrekter Text, klarer, scharfer Druck, starkes, glattes Papier. Wir können mit gutem Gewissen zur Anschaffung dieser ebenso billigen als nützlichen Hausbibliothek rathen.

Antworten.

Für die zahlreichen Beweise der Theilnahme und Anerkennung, die ich anlässlich des zehnjährigen Bestehens meiner Zeitschrift empfangen habe, sage ich allen geehrten Freunden und Gönnern des „Klavier-Lehrers" meinen tiefgefühlten Dank. Es soll auch in Zukunft mein Bestreben sein, für die geistigen und materiellen Interessen der Berufsgenossen mit meinen besten Kräften einzutreten.

H. W. Manuel Garcia, der berühmte Gesanglehrer pflegte folgenden Vergleich in Bezug auf das von Ihnen berührte Thema zu gebrauchen: „Die Stimmbänder im Kehlkopf entsprechen den Saiten, die Lunge dem Bogen, der Gaumen und Mund dem Resonanzboden der Violine."

Abonnent, Liegnitz. Bedaure, aber das Programm bietet doch zu wenig Interessantes für meine Leser.

R. W. E., Riga. Ich kenne zwei Kompositionen des Eratsmann'schen Gedichtes „Kolumbus", beide für Soli, Chor und Orchester. Die eine von Ferd. Hummel wurde vor einigen Jahren im Konzerthaus aufgeführt, die andere, vom Seminarlehrer Wittekurg, vor kurzem in Sagan unter Leitung des Komponisten.

Adolf, Moabau. Lassen Sie die Hand der Schülerinnen in der Normalhaltung auf den Tisch stellen, doch so, dass alle Gelenke lose und locker sind, und die Fingerspitzen die Tischfläche nur lose berühren. Dann lassen Sie jeden einzelnen Finger, bewegen ihn im Fingerwurzelgelenk 10—15 Mal auf und abwärts und veranlassen die Schülerinnen, dies täglich mehrmals 3—5 Minuten, aber ohne die geringste Anstrengung in den Gelenken, zu wiederholen. Fritz Möller in Altona hat einen Apparat erfunden, der auf mechanischem Wege das Heben der Finger zur Erzielung leichter Beweglichkeit ermöglicht. Ich habe mit demselben bei steifen Fingern gute Erfolge erzielt.

C. S. Ich habe Ihre Kataloge Herrn B. gesandt.

H. A. Z. Königsberg i. P. Wenden Sie sich mit Ihrem Anliegen an die Herren Th. Presser, Redakteur der „Etude" in Philadelphia, 1704 Chesnut street, Richard Zeckwer, Philadelphia 1617 Sprucestreet, H. Schwing, Baltimore, Brotherhood, Newyork No. 6 W. 14 th. str.

R. Q. Rombergs Lied von der Glocke hat immer noch seine Freunde und wird auch heut noch aufgeführt. Ich las vor kurzem von einer wohlgelungenen Aufführung, welche die Kaiser'sche Musikschule in Wien veranstaltet hat.

L. H. E. Der Berliner Tonkünstler-Verein hat sich über das Erk'sche Pianino aufs günstigste ausgesprochen. (Vergl. den Sitzungsbericht in der vorigen Nummer des Klavier-Lehrers.) Bei demselben sind die neuesten Erfahrungen auf dem Gebiete des Klavierbaues mit Erfolg verwerthet worden, ausserdem ist aber durch eine sinnreiche Konstruktion des Resonanzbodens und der Stimmstöcke, die der Erfinder durch jahrelange Versuche erprobt hat, eine solche Vollkommenheit erzielt worden, wie man sie bei Pianinos, besonders was Grösse und Schönheit des Tones betrifft, nur bei den Fabrikaten unserer allerersten Firmen (Bechstein und Duysen) anzutreffen gewohnt ist.

L. E. B. Leipzig. Die eingesandte, von vollkommenster Durchdringung des Gegenstandes zeugende Kritik über Mackenzie's Buch „Singen und Sprechen" hat Prof. G. Engel in den Sonntagsbeilagen der Voss. Ztg. vom 4. und 11. Dezember veröffentlicht.

K. E. Was klassisch ist? Lesen Sie die Aussprüche darüber auf S. 468 meiner Methodik. — Den Unterschied zwischen klassisch und romantisch be-

stimmt H. Ehrlich in seinem geistvollen Buche „Aus allen Tonarten“ (Berlin, Brachvogel und Ranft) begrifflich folgendermassen: „Die romantischen unterscheiden sich von den klassischen Werken dadurch, dass in diesen die Einbildungskraft und die Bildungskraft, die Erfindung und die Ausführung gleichen Schritt halten, während in grösseren Werken der Romantiker mehr Ideen als Styl, mehr glückliche Einfälle, als kräftige Durchführung der Gedanken, mehr ein Auf- und Abwogen der Empfindungen, als ein Festhalten der Stimmungen sich kundgibt.“

L. H. Leipzig. Germers Studien Op. 51 sind sehr empfehlenswerth, besonders aus dem Grunde, weil sie echt musikalisch sind und in Bezug auf Figuren und Fingersatz als beste Vorbereitung für Aneignung der modernen Klaviertechnik dienen.

U. R. Dresden. Sehr gütig, verbindlichsten Dank.

L. B. R. München. „Ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste die Läuterung der Moral befördere“ ist eine Preisschrift Jean Jaques Rousseau's. Ob Rousseau die Frage bejaht oder verneint, weiss ich nicht zu sagen, da ich von der Schrift nur den Titel kenne.

Appuns Buchhandlung, Bunzlau. W. Tapperts Sprüche liegen noch im Pulte des Komponisten. Dagegen habe ich Herrn

H. B. in Stralsund mitzutheilen, dass die Lieder desselben Komponisten, die im letzten Konzert des hiesigen Tonkünstler-Vereins mit so grossem Beifall gesungen wurden, demnächst im Verlage von Bote und Bock erscheinen werden.

A. Th. Cuxhaven. Ich habe das „Knacken“ in den Fingergelenken nur bei einem einzigen meiner Schüler beobachtet. Er spürte durchaus keine Belästigung davon. Nach Jahresfrist verlor sich das Uebel, und zwar wie ich zu bemerken glaubte, nachdem die Finger etwas fleischiger geworden waren.

R. B. Kansas City. — S. K. Andernach. Am 19. Dezember ist Antwort an Sie abgegangen.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

In der Dezembersitzung gab zunächst der I. Schriftführer eine Uebersicht über die Thätigkeit des Vereines im vergangenen Geschäftsjahre. Es folgte dann die Fortsetzung der statutenmässigen General-Versammlung der Krankenkasse, deren alleinigen Gegenstand die Wahl des II. Vorsitzenden bilden sollte. Der Vorsitzende Prof. Dr. Alsleben verlas eine Zuschrift des Herrn Prof. E. Breslaur, welcher erklärt, dass ihn besondere Umstände veranlassen, sein Amt niederzulegen. Auf Anregung des Herrn O. Eichberg giebt der Vorsitzende nähere Aufklärungen, wieweit sich Prof. Breslaur zu diesem Schritte veranlasst gesehen hat. Zum II. Vorsitzenden wurde dann mit grosser Majorität Herr Dr. Alfr. Chr. Kalischer gewählt. Ebenso wurden Herr Hermann Schumann zum I. Schriftführer und Herr Otto Fauter zum Ordner gewählt. — In der ordentlichen General-Versammlung des allgemeinen Vereines begründete Herr Prof. A. Loeschhorn eingehend folgenden Antrag: „Der Verein wolle beschliessen, von der Begründung einer Darlehnskasse abzustehn und die zu diesem Zwecke gesammelten Fonds der Krankenkasse zu überweisen.“ Vielmehr betonte der Antrag steller die Wichtigkeit, dass das Krankengeld von 6 Mark wöchentlich auf 9 Mark wöchentlich erhöht werde. Gegen den Antrag Loeschhorn erhob nur Herr Prof. Breslaur in seinem obenerwähnten Schreiben mancherlei Einwendungen, die von den Herren Dir. A. Werkenthin und Prof. Dr. Alsleben entkräftet wurden. Es wird dann der Antrag Loeschhorn in folgender Fassung vom Vorsitzenden zur Abstimmung gestellt, nämlich: Es soll keine Darlehnskasse gegründet, vielmehr die zu diesem Zwecke gesammelte Summe von 2309,75 Mk. zur Krankenkasse geschlagen werden, damit dadurch die Möglichkeit gewährt werde, dass das Krankengeld von 6 Mark auf 9 Mark wöchentlich erhöht werden könne. Der also formulirte Antrag wurde fast einstimmig angenommen. — Es kam schliesslich die Frage zur Beantwortung, ob es für einen Knaben von 10 Jahren, der das Geigenspiel erlernen soll, von Wichtigkeit ist, vor Beginn desselben 1 bis 2 Jahre Klavier-Unterricht zu nehmen? Der Vorsitzende sprach seine Ansicht im bejahenden Sinne aus. Eine definitive Erörterung über diese Frage bleibt noch vorbehalten.

Dienstag, 10. Januar 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Tagesordnung:
1. Vortrag des Herrn Dr. Alfr. Chr. Kalischer über „Musik und Moral“ (XVII. Jahrhundert, Fortsetzung).
2. Musik-Vorträge: a) Sonate für Klavier und Gesang von Th. Hewlizek, vorgetragen von Herrn O. Fauter und Herrn Rotker. b) Instruktive Klavierstücke zu vier Händen von Prof. A. Loeschhorn.
3. Mittheilungen, Beiträge.

Der Vorstand.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Programm des 14. Stiftungsfestes (14. Oktober).

1) Sonate, op. 32, für Pianoforte und Violine von H. von Herzogenberg, (die Herren Dr. Klengel und Singer, Vereinsmitglieder). 2) Lieder: a. Im Grase thau'ts, b. Am Strande, von Paul Klengel (Vereinsmitglied), c. Das meerrel von Paulus Vincent. Frl. Hiller. Klavierbegleitung Herr Dr. Klengel. 3) Sonate, F-dur, op. 99, für Pianoforte und Violoncelle von Brahms. (Die Herren Gütschow und Cabisius, Vereinsmitglieder). 4) a. Präludium (H-dur) für Pianoforte von Mendelssohn, b. Chant polonais für Pianoforte von Chopin-Liszt, c. Konzert-Etude für Pianoforte, komponirt und vorgetragen von Emil Sauer. 5) Konzert-Polonaise (No. 2, F-dur), für Violoncello und Pianoforte von Popper. Herr Cabisius (Vereinsmitglied) und Frl. Martha Cabisius. 6) Ave Maria, für Frauenstimmen, op. 12 von Brahms. Direktion: Herr C. A. Doppler, Klavierbegleitung: Herr Gütschow (Vereinsmitglieder).

Programm des Familien-Abends (10. Dezbr.)

1) Sonate in einem Satz für zwei Klaviere, B-dur, op. 31 von Hans Huber. Einleitung — Allegro con fuoco. Frau Grössler-Heim (Vereinsmitgl.) und Frau Bergkof. 2) Lieder für Bariton mit Klavierbegleitung: a. Ich bin der Sturm (Geibel), b. Liebeslieben (Brunold) von C. A. Doppler (Vereinsmitglied). Herr Bromada (Ver.-Mitgl.). 3) Sonate für Pianoforte und Violine, G-dur, op. 13, von Edvard Grieg. a. Lento doloroso, Allegro vivace, b. Allegretto tranquillo, c. Allegro

agitato. Die Herren Pruckner und Wien (Ver. Mitgl.) 4) Lieder für Bariton mit Klavierbegleitung a) Am See (Ad. Grunwinger), b. Wohl sprengt aus dem Kiesel (Gm. Gerbalt von Rudolf Winkler (Ver. Mitgl.) 5) Solostücke für Violoncell mit Klavier: a) Gavotte, von Julius Klengel, b) Romanze, von H. Hofmann, c. Perpetuum mobile, von Weber-Grützmacher. Die Herren Stein und C. Schwab (Ver. Mitgl.) 6) Klavier-Soli: a. Prélude, op. 109 (aus „Soirées musicales") von A. Rubinstein, b. Canzonetta, op. 32, von W. Speidel (Ver. Mitgl.), c. Tarantella op. 13, von J. L. Nicodé. Frau Grössler-Heim (Ver.-Mitgl.)

Anzeigen.

Den neu hinzugetretenen Abonnenten machen wir die ergebene Mittheilung, dass **mit Ausnahme des 1. Jahrgangs (1878) noch vollständige Exemplare der bereits erschienenen Jahrgänge des „Klavier-Lehrer"** vorräthig sind und können dieselben durch jede Buchhandlung wie auch direkt bei der Unterzeichneten bestellt werden.

Der Preis beträgt pro Jahrgang brochirt Mk. 6. — eleg. geb. Mk. 7,50.

Bei Abnahme von mehreren Jahrgängen tritt eine Preisermässigung ein.

Achtungsvoll

Die Expedition des „Klavier-Lehrer".

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalkoff), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1888.** **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Bedeutung des Orgelspiels für das Klavierspiel.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung.)

2. Die Technik der Orgel und des Klaviers.

Erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnt die Instrumentalmusik und mit ihr der Instrumentenbau sich selbständig zu entwickeln. Aus jener Zeit rühren die ersten bedeutenden Orgelwerke her, deren Spielart nicht mehr die enorme Kraftanstrengung forderte, wie es bei den früheren der Fall war. Die Orgel vereinigte dem Grundgedanken nach in mehr oder weniger gelungener Nachahmung fast alle damals bekannten Instrumente, sie galt wegen der Mannigfaltigkeit ihrer Stimmen und ihrer imposanten Wirkung als das vorzüglichste Instrument. Die Zahl der üblichen Instrumente war im 17. und 18. Jahrhundert weit grösser als sie heute ist. Jede Gattung derselben war wenigstens in vierfacher Tongrösse vorhanden, entsprechend der Verschiedenheit der Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimme.

Unsere heutigen Orchester haben allerdings einen Saitenchor (Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass), sie können haben einen Chor der Rohrinstrumente mit Doppelblatt (Oboen, englisch Horn, Fagott und Kontrafagott), ebenso einen solchen mit einem Rohrblatt (Klarinette, Altklarinette, Bassethorn und Bassklarinette), aber sie haben keinen vierfachen Flötenchor und wenn von den Blechinstrumenten auch die Hörner vierfach besetzt werden, so ist dies doch wiederum bei den Trompeten und auch bei den Posaunen nicht der Fall. Nur die Militairkapellen bedienen sich mannigfaltigerer Gattungen von Blechinstrumenten. Die Alten hatten den Begriff des Orchesters im heutigen Sinne nicht, aber sie besassen eine grosse Menge von Saiteninstrumenten: Geigen der verschiedensten Grössen, Lauten, Harfen und Lyren, daneben Psalterien, Clavicymbel, Virginale, Spinette und Clavichorde; ihre Blasinstrumente waren Plockflöten von der kleinsten Rauschflöte und dem Schwegel durch alle Grössen der Schnabel- und Querflöten hindurch bis herunter zu den grössten Bassflöten; sie hatten Schalmeien, Bomharde, Sordune, Krummhörner und Bassanelli, ferner Trompeten von grossen und kleinen Dimensionen, Zinken und Posaunen und daneben ein sehr stattliches Heer von Pauken, Trommeln, Tambourinen, Kleppern, Kastagnetten, Holz- und Strohfideln, Glockenspiele, Cymbeln u. s. w.

Von dieser grossen Zahl von Instrumenten ahmte die Orgel die meisten nach und die Namen mancher Orgelregister, Bordun, Posaune, Trompete, Flöte, Dolcan (der alte Name des Fagott) u. s. w. deuten klar auf ihren Ursprung hin. Die Klangkörper, welche zu dieser Nachahmung sich eignen und ausreichen, sind Pfeifen und Metallzungen. Durch

die erstere (Labialwerke) erhält man den Ton der flötenartigen Instrumente, annähernd den der Geigen und der Sordune, durch die Zungen (Rohrwerke) können die schalmeienartigen Instrumente, die Trompeten und Posaunen dargestellt werden. Die Gesammtheit aller Orgelstimmen (Register) gliedert sich in die Gattungen: 1. Prinzipal- und Gambenregister von der Bedeutung und zum Theil als Nachahmung der Geigeninstrumente, je nach der Grösse der Orgel von 32 bis herab zu 2 Fuss Tongrösse, 2. Flötenstimmen von 16 bis 1 Fuss, 3. Gedackte (mit oben geschlossenen Pfeifen, von sanftem Ton der Sordune) von 32 bis 4 Fuss Tongrösse, 4. Füllstimmen und Mixturen, welche Obertöne oder Kombinationen von Obertönen der angeschlagenen Töne zur Verstärkung und Schärfung des Orgelklanges geben.

Diese Stimmen, deren Zahl, je nach der Grösse der Orgel sehr verschieden ist, werden mit Hilfe mehrerer Klaviaturen gespielt, nämlich einer oder mehrerer schräg übereinander aufgebauter Manualklaviaturen, ähnlich dem Klavier, für das Spiel der Hände und einer (zuweilen auch zweier) Pedalklaviaturen für das der Füsse.

Aeusserlich ist der Umfang der Klaviaturen kleiner als der des Klaviers und haben die Manualklaviaturen nur 4½ und die Pedalklaviaturen nur 2½ Oktaven, d. h. meist 54 und 6 Tasten, allein, da auf derselben Taste Töne verschiedener Oktaven zum Klange gebracht werden können, so steht dem Organisten das sehr bedeutende Tongebiet von 8 bis 9 Oktaven zur Verfügung.

Aeusserlich haben Orgel- und Klavierspiel viel Aehnliches. Bei beiden sind die Vermittler des Tones die Tasten, aber während das Klavier nur eine Tastenreihe oder Klaviatur besitzt, hat die Orgel deren in der Regel mehrere und zwar zwei, drei, auch wohl vier für die Hände und eine (oder auch zwei) für die Füsse. Denn während beim Klavier der Fuss nur hilfsweise eintritt und das Dämpferpedal oder die Pianissimo-Verschiebung oder in neuerer Zeit auch den zusammengesetzten Zacharias'schen Pedalmechanismus, die Tonverlängerung dirigirt etc., an der Tonbildung aber nicht selbstthätig Theil nimmt, spielt er bei der Orgel eine sehr präponderirende Rolle, indem er den Grundbass führt.

Sehen wir uns das Spiel der Orgel etwas genauer an, beschränken wir uns aber zunächst auf ein Manual und ziehen wir auf demselben ein einziges Register, z. B. Prinzipal 8'. Beim Anschlag einer Taste erklingt ein Ton der Höhe nach der Lage der Taste entsprechend, von der tiefsten Taste als C an gerechnet, ähnlich wie beim Klavier. Der Ton kommt dadurch zu Stande, dass durch das Niederdrücken der Taste ein Ventil gehoben wird, welches dem Winde den Zutritt zur Pfeife gewährt, die ihn angiebt. Dabei bemerken wir leicht, dass im Allgemeinen die Taste etwas tiefer fällt, als beim Klavier, und dass es durchaus nicht gleichgültig ist, ob wir sie schnell oder langsam niederdrücken, dass dieser letztere Umstand vielmehr einen sehr wesentlichen Einfluss auf die Bildung des Tones hat. Um einen guten Ton zu erhalten, müssen wir rasch und bestimmt drücken, ein langsamer Druck verursacht ein unvollkommenes, zögerndes Oeffnen des Ventils und damit wegen mangelhaften Windzuflusses einen heulenden Ton der Pfeife. Auf die grösste Präzision im raschen Niederdrücken der Tasten kommt alles an, dagegen ist die grössere oder geringere Kraft, die wir anwenden, ohne Einfluss; auch ist es keineswegs erforderlich, von hoch oben herab die Taste anzuschlagen.

So lange der Finger die Taste niederdrückt, dauert der Ton in unveränderter Stärke fort, im Momente, wo wir den Finger abheben, schnellt die Taste wieder in die Höhe und verschwindet der Ton augenblicklich ohne Nachklang. Das Abheben des Fingers muss ebenso präcis, wie das Andrücken der Taste erfolgen, damit hier wie dort das Heulen vermieden wird. Während wir die Taste niedergedrückt halten, spüren wir einen sehr fühlbaren, elastischen Druck derselben gegen den Finger, so dass wir die Taste niederhalten müssen, um den Ton auszuhalten. Dieses Gefühl ist ein wesentlicher Faktor alles Orgelspiels und die Nervenspannung, welche sich mit der Vorstellung verbindet, dass der Orgelton nur fortklingt und fortsingt, wenn wir ihn festhalten, ist die Grundlage alles feinen Orgelspiels im Gegensatz zum Klavierspiel, bei welchem man in vielen Fällen den Ton nach dem Anschlage sich selbst überlassen kann, oder ihn mit dem Dämpferpedal verklärt, ohne dass der Finger dabei thätig ist.

Wollen wir von einem Tone zu einem andern fortschreiten und soll dieses in lückenlosem Zusammenhange geschehen, so ist der genaueste Anschluss im Spiele erforderlich. In dem Momente, in welchem der Finger die erste Taste verlässt, muss der folgende die zweite Taste präzis niederdrücken. Diese Präzision ist ähnlich derjenigen, welche das Spiel der Finger auf der Violine fordert. Dieses lückenlose Binden der Töne aneinander, welches den melodischen Gesang und die harmonische Führung ermöglicht, ist im Manual wie im Pedal der Hauptcharakter des guten Orgelspiels. Das Klavierspiel kennt das gebundene Spiel in dieser Strenge nur unter der Bezeichnung legatissimo, bei der Orgel gilt es als selbstverständlich. Hierin besteht aber auch der technische Hauptgewinn, den das Orgelspiel dem Klavierspiel

hietet, dass die fortwährende, strengste Uebung des gebundenen Spiels dem Spieler den Charakter des Gesangvollen und der Präzision in der Tonbildung verleiht. Es gibt in der That kein besseres Mittel das gebundene Spiel zum Grundcharakter des Klavierspiels zu erheben, als die Uebung des Orgelspiels.

Das gebundene Spiel der Orgel verlangt einen fast fortwährenden Wechsel der Finger auf den Tasten; der ganze Fingersatz erhält dadurch den Charakter des Schleichenden, Kriechenden und der steten Vorbereitung der Hand auf bindende Spannungen. Im mehrstimmigen Satze kann derselbe sehr kompliziert werden. Im Pedalspiel findet Aehnliches statt: Wechsel von beiden Füssen auf derselben Taste, Wechsel von Fussspitze und Absatz, Gleiten der Fussspitze von der Obertaste auf die Untertaste, Umbiegen des Fusses vom linken zum rechten Ballen etc.

Die ältern Klaviermechanismen waren dem gebundenen Spiele günstiger, als die heutigen, welche mehr auf brillante Geläufigkeit abzielen. Es ist bekannt, dass Beethoven den Klavierfabrikanten Streicher in Wien veranlasste, der Taste mehr elastischen Gegendruck zu geben, damit der Spieler das Bedürfniss des gedrückten Anschlages fühle, und der Charakter des melodiösen Spieles durch die lnnigere Bindung ausdrucksvoller werde.*) Es kann nicht geläugnet werden, dass das gebundene Spiel heutzutage im Sinne der Nerventhätigkeit weit weniger geübt wird, als früher. Die Folge davon ist, dass der Vortrag des Adagios im Sinne Beethovens nur selten zu finden ist. Beethoven war in seiner Jugend Organist, und sein Spiel hatte den Ausdruck des Tonhaltens und des Ziehens der Töne aus dem Instrument in dem oben angedeuteten Sinn, es ist nicht gut, den Sinn hierfür bei der Jugend umkommen zu lassen, und das beste Mittel ihn zu wecken, sei das Orgelspiel.

Der Klavierton hat das Eigenthümliche, dass er zwar verhältnissmässig lange nach dem Moment des Anschlages anhält, allein dass bei starkem Anschlage die Tonstärke sehr rasch auf einen mittlern Grad herabsinkt, während sie bei mässigem und schwachem, aber sehr präzisem Anschlage relativ länger sich auf einer sangvollen Höhe erhält. Guter Gesang ist daher auf dem Klavier im Forte nicht möglich, sondern nur in den mittlern und schwächern Tonstärken. Auch ist die Verklärung durch den Eintritt des Pedals in diesen wirksamer, als bei starkem Spiel. Es ist geradezu hässlich, im Forte eine Melodie mit Kraft und blosser Muskelthätigkeit herauszuschlagen zu hören, wie so oft geschieht. Das Wesen alles Gesanges besteht in dem feinen Ansatz und im Spinnen des Tones. Ahmen wir auf dem Klavier dies mit aller Nervenspannung, die der Ausdruck fordert, nach und studiren wir die Möglichkeit dieser Nachahmung auf der Orgel. Schwierig ist auf der Orgel die gebundene Wiederholung desselben Tones. Denn damit der Ton absetze, ist das in die Höhegehen der Taste und der wiederholte Niederdruck nöthig, man muss daher äusserst elastisch die Taste treffen, wenn die zwischenliegende Zeit so kurz als möglich sein und das Spiel nicht den Eindruck des Stakkato machen soll. Man findet daher vielfach in der Orgelkomposition das Streben, die Wiederholung desselben Tones zu meiden. Der Klavierbau ist in diesem Punkte dem Orgelbau voraus, indem er sehr vollkommene Arten von Repetitionsmechanik besitzt, welche dort noch fehlen.

Hinsichtlich der Ansprache sind die Orgelregister verschieden. Diejenigen, welche den Ton der Streichinstrumente nachahmen wie Gambe, Violoncello, Geigenprinzipal etc. sprechen etwas langsamer an, als die übrigen, Prinzipale, Flöten und Gedackte, d. h. der Ton tritt mit dem Anschlag der Taste nicht sofort voll hervor, sondern es findet eine Art Suchen nach der Tonfülle statt, ähnlich wie in einer gewissen Spielweise des Violoncells. Solche Register eignen sich, allein gezogen, blos zum langsamen Spiele, für gewöhnlich gibt man ihnen zur Klärung eine gedackte Stimme bei. Sie sind übrigens sehr werthvolle Stimmen für den, der sie zu behandeln versteht.
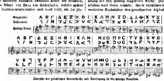
(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. hierüber bei Thayer, Ludwig van Beethovens Leben II, S. 34) die Stelle aus einigen Briefen von Reichardt vom 7 Febr. 1809: „Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallende Rollende der andern Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rath und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, die Instrumente zum Anhalten und Tragen, zu den feineren Drücken und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen grössern und mannigfaltigen Charakter verschafft, dass sie jeden Virtuosen, der hier das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen."

Griechische Musik.

(Schluss.)

IV. Griechische Notenschrift (Semantik). Die Griechen besassen zweierlei Arten der Notation, eine ältere von Haus aus diatonische, welche später als Instrumentalnotation sich noch hielt, als die jüngere gleich enharmonisch-chromatisch angelegte Notirung für den Gesang eingeführt wurde. Die Noten zeichen sind theils intakte, theils verstümmelte und verdrehte Buchstaben des griechischen Alphabets.



Übersicht der griechischen Notenschrift, mit Übertragung in die heutige Notation.

Ausführlicheres darüber s. in den Spezialschriften von Fortlage, Bellermann, Riemann („Studien zur Geschichte der Notenschrift", Leipzig 1878) etc. Leider sind nur dürftige Reste altgriechischer Kompositionen auf uns gekommen, so dass die Kenntniss der Bedeutung der Noten bisher wenig praktischen Werth hat.

V. Die Tongeschlechter der Griechen waren nicht harmonische Unterscheidungen wie die unsrigen (Dur und Moll), sondern melodische. Die Griechen zerlegten, wie bereits erwähnt, die Skalen in Tetrachorde; das normale Tetrachord war das dorische, aus zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt bestehend, z. B. a' g' f' e' h. Dieses diatonische Geschlecht war das älteste. Neben ihm kam noch im grauen Alterthum (nach der Sage eine Erfindung des Olympos) das (ältere) enharmonische Tongeschlecht auf, bei welchem die beiden mittleren Töne des Tetrachords durch Herabstimmung des höhern auf gleiche Tonhöhe gebracht wurden, so dass also die Lichanos, bezw. die Paranete fortfiel, z. B. a' f' e' e' h.

Als drittes Geschlecht kam das chromatische hinzu, welches die Lichanos oder Paranete nicht ausliess, sondern um einen Halbton erniedrigte, so dass zwei Halbtonschritte einander direkt folgten: a fis' f' e' h. Endlich theilte die (neuere) Enharmonik den Halbton des diatonischen Tetrachords, oder, vielleicht richtiger, sie führte neben dem diatonischen den chromatischen Halbton ein: a' f' c' h. Im Hinblick auf die verschiedenen Tongeschlechter, welche die Paranete, Trite, bezw. Lichanos und Parhypate veränderten, unterschieden die Griechen diese Töne als veränderliche, während die Grenztöne des Tetrachords (Nete und Hypate, bezw. Mese, Paramese und Proslambanomenos) unveränderliche waren. Ausser diesen drei Tongeschlechtern stellten die Theoretiker noch eine grosse Anzahl andrer Tetrachordtheilungen auf, welche Färbungen (Chroai) genannt wurden und in der Notenschrift keine Darstellung fanden. Dieselben sind zum Theil wunderlichster Art, und es ist nichts andres als eine Zufälligkeit, dass sich darunter auch die unsern heutigen Bestimmungen genau entsprechenden mit 15 : 16 für den Halbton und 4 : 5 für die grosse Terz befinden (bei Didymos und Ptolemäos). Bekanntlich beziehen sich Fogliano und Zarlino, welche diese Verhältnisse zuerst endgiltig aufstellten, auf Ptolemäos. Näheres s. bei O. Paul, Die absolute Harmonik der Griechen (Leipz. 1866). Die vollständige Entwickelung des Systems geben F. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berl. 1847), und R. Fortlage, Das musikalische System der Griechen (Leipz. 1847). Sehr interessant, aber in vieler Beziehung irreführend sind die bezüglichen Schriften von R. Westphal (s. d.). Vergl. auch Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité (Gent 1875—81, 2 Bde.).

VI. Die praktische Musikübung der Griechen war entweder blosser Gesang oder Gesang mit Begleitung von Saiteninstrumenten (Kitharodie) oder Blasinstrumenten (Aulodie), oder blosses Saitenspiel (Kitharistik) oder Flötenspiel (Auletik). Die wichtigsten und für die Kunstmusik beinahe allein in Frage kommenden Instrumente waren die Lyra, Kithara und der Aulos. Die Lyra hatte einen gewölbten, die Kithara einen flachen Resonanzkasten, die Saitenzahl beider war lange Zeit 7, später stieg sie erheblich. Die Magadis war ein grösseres Saiteninstrument mit 20 Saiten, auf welchem in Oktaven gespielt wurde. Sämmtliche Saiteninstrumente der Griechen, auch die ältern vielsaitigen, Pektis und Epigonion, wurden mit den Fingern gezupft, erst in späterer Zeit kam das Plektron auf. Vgl. K. v. Jan, die Saiteninstrumente der Griechen (Programm, Leipz. 1882). Der Aulos war eine Art Schnabelflöte, die

in verschiedenen Grössen gebaut wurde, die Syrinx (Panflöte) war ein untergeordnetes Instrument. Die Weisen, welche die Komponisten erfanden, erhielten bestimmte Namen, ähnlich wie bei den Meistersängern; der allgemeine Name war Nomos (Gesetz, Satz). Berühmt war z. B. der pythische Nomos des Flötenspielers Sakadas (585 v. Chr.), welcher es zuerst durchsetzte, dass bei den Pythischen Spielen neben der Kithara auch der Aulos zugelassen wurde. Um die Kitharodik machte sich besonders der noch 50 Jahre ältere Terpandros verdient, welcher wohl als der Begründer eigentlicher musikalischer Kunstformen bei den Griechen angesehen wird. Weiter sind als hervorragende Förderer der Komposition zu nennen: Klonas, der vor Sakadas und nach Terpandros blühte, der Erfinder wichtiger Formen der Aulodik; der viel ältere Archilochos (um 700), der statt der vorher allein üblichen daktylischen Hexameter reichhaltigere lyrische Rhythmen einbürgerte (Jamben), weiter der Lyriker Alkäos, die Dichterin Sappho etc. Plutarch datirt in seiner dialogisch abgefassten Musikgeschichte die Periode der neuern Musik von Thaletas (670), dem Begründer der spartanischen Chorläuse (Gymnopädien), und Sakadas; um diese Zeit soll die neuere Enharmonik eingeführt worden sein (s. oben V). Zur grössten Entfaltung ihrer Mittel gelangte die g. M. in der Tragödie, welche in ähnlichem Sinn wie das moderne musikalische Drama eine Vereinigung von Dichtkunst, Musik und Schauspielkunst (Mimik, Kypokritik) war; die Chöre wurden durchweg gesungen, und auch viele Monologe waren komponirt. Leider ist noch keine Tragödienmusik aufgefunden worden, so dass wir eine konkrete Vorstellung von einer solchen nicht haben.

VII. Musikschriftsteller. Eine grosse Zahl musiktheoretischer Traktate griechischer Schriftsteller ist auf uns gekommen. Der älteste und zugleich einer der interessantesten ist das 19. Kapitel der „Probleme" des Aristoteles (gest. 322 v. Chr.), ferner das 3. Kapitel des 8. Buches seiner „Republik". Von grösster Wichtigkeit sind die noch vorhandenen Schriften des Aristoxenos (Schüler des Aristoteles) über Harmonik und Rhythmik; leider sind viele Werke dieses bedeutendsten aller griechischen Theoretiker verloren gegangen. Ein Auszug aus Aristoxenischen Schriften ist unter dem Namen Euklids erhalten, während eine Intervallenlehre (Saitenteilung) wohl wirklich von dem Mathematiker Euklid (3. Jahrh.) herrührt. Die interessante Schrift Plutarchs über die Musik (deutsch von Westphal mit geistreichem Kommentar, Leipzig 1865) gehört ins 1. Jahrh. n. Chr., ins 2. Jahrh. gehören die Schriften des Pythagoräers Klaudius Ptolemäus, Aristides Quintilianus, Gaudentius, Bakchius, Theon von Smyrna und des Nikomachus, ins 3. Jahrh. der Kommentar des Porphyrius zum Ptolemäus sowie die Skalentabellen des Alypius. Auch das 14. Buch des Athenäus und das 26. Kapitel des Jamblichus enthalten musikalische Notizen. Das „Syntagma" des Psellus gehört ins 11., die Harmonik des Bryennius sowie des Nikephoros Gregoras Ergänzungskapitel zum Ptolemäus nebst dem Kommentar zum Barlaam ins 14. Jahrh. Eine klassische lateinische Umbearbeitung der griechischen Musiklehre ist das Werk des Boëthius (gest. 524) „De musica" (deutsch von O. Paul, Leipzig 1872). Eine vortreffliche Textausgabe des Aristoxenos besorgte P. Marquard (Berl. 1868, mit Uebersetzung). Im übrigen sind die Sammelwerke von Meibom (1652) und Wallis (1682) in den meisten grösseren Bibliotheken zu finden. Einige kleine, weniger beachtete Schriften über g. M. hat Fr. Bellermann (Berl. 1840) herausgegeben. Reste griechischer Hymnenkompositionen, etwa aus dem 2. Jahrh. n. Chr., s. in Bellermanns „Hymnen des Dionysios und Mesomedes" (Berl. 1840).

Zwei seltene Klavier-Instrumente.

In dem Museum des Herrn Paul de Wit, des rührigen Redakteurs der Zeitschrift für Instrumentenbau in Leipzig, befinden sich zur Zeit zwei seltsame Instrumente: das eine, so berichtet Herr de Wit, ist ein gebundenes Clavichord aus dem 16. Jahrhundert, so niedlich, dass es ein Kind bequem unter dem Arme tragen kann; das andere ein italienisches Spinett, in Trapezform wie die alten Hackebretter. Um uns zunächst mit dem Clavichord zu beschäftigen, sei hervorgehoben, dass es wohl eine der ältesten Formen dieser Instrumentengattung ist. Auf 47 Tasten kommen nur 27 Saiten, und wird dies dadurch erklärlich, dass im Diskant mitunter drei in der Mittellage drei und im Bass zwei Töne auf ein und dieselbe Saite kommen. Aber das ist es nicht allein, wodurch sich das Instrument von allen anderen Clavichorden, die wir haben, auszeichnet. Als wir das Instrument erhielten, fanden sich im Bass zwei schwarze Tasten, die in der Mitte wie durchgebrochen erschienen. An einen Bruch war aber nicht zu denken, und bei näherer Besichtigung stellte es sich heraus, dass man es hier mit zwei vollkommen ausgearbeiteten und ihren eigenen Klaviaturstift besitzenden Tasten zu thun hatte. Lange zerbrach sich unser Reparateur, Herr Seyffarth, über diese Einrichtung den Kopf. Anfangs glaubten wir, dass der Erbauer im Bass hatte ein Paar Töne gewinnen wollen, bis wir durch aufmerksames Lesen des Werkes von Praetorius (1619) schliesslich auf die richtige Fährte kamen. Derselbe schreibt nämlich auf Seite 73 seines Syntagma Folgendes: „Dieses Jahr habe ich ein Clavichordium einem guten Meister an die Hand geben, darinnen nicht allein die Semitonia *ds*, *gs* und *b* dupliret, sondern auch das *cis* und *fis*", ferner schreibt er auf Seite 75: „Ich habe aber zu Prag bei dem Herrn Carl Luyton, Röm. Kayserl. Majestät vornehmen Componisten und Organisten, ein Clavicymbel, so vor 30 Jahren zu Wien gar sauber und sehr fleissig gemacht worden gesehen, in welchem nicht allein die Semitonia als *b*, *cis*, *ds*, *fis*, *gs* durch und durch dupliret, sondern auch zwischen dem *e* und *f* noch ein sonderlich Semitonium gewesen." Aus der darauf folgenden Aufzeichnung der Klaviatur, die Praetorius dann giebt, ist zu ersehen, dass er unter dem Dupliren der Obertasten eine wirklich enharmonische Reihenfolge von Tönen versteht, etwa folgendermassen:

Des *Es* *Eis* *Ges* *As*
Cis *Dis* *Fis* *Gis* etc. etc.
C *D* *E* *F* *G*

Unser Clavichord hat die Duplirung nur zweimal

im Bass, bei *Fis* und *Gis*, wodurch noch die Töne *Ges* und *As* geschaffen werden. Dass bei diesem kleinen Instrumente die Duplirung gar keinen musikalischen Werth hat, ist wohl klar, denn auch der geübteste Stimmer kann hier keine Schwingungsdifferenz wahrnehmen, und wenn sein Ohr noch so fein wäre.

Beim Spinett sind wiederum ganz dieselben Tasten (*Fis* und *Gis*) im Bass duplirt, aber hier ist schon ein Unterschied von *Fis* und *Ges*, *Gis* und *As* vernehmbar, weil die Saiten fast dreimal länger sind als beim Clavichord. Dass die Alten eine solche Theilung der Obertasten meist nur im Bass anwendeten, hat darin seinen Grund, weil höher hinauf die Schwingungsdifferenzen so gering sind, dass ein Unterscheiden der enharmonischen Töne nicht mehr möglich ist. — Das Spinett, eine italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, steht in einem Kasten, dessen Deckel auf rothlackirtem Grunde Goldmalereien nach japanischer Art zeigt. Es hat ebensowenig wie das Clavichord Füsse. Die Saiten werden nicht, wie sonst üblich, durch Federkiele, sondern durch Lederstückchen gerissen, wodurch der Ton etwas angenehm Weiches erhält.

Wer die beiden Instrumente erbaut hat, darüber findet sich in keinem derselben irgendwelcher Anhalt.

Frage.

Warum hat Mendelssohn in dem bekannten Jagdliede ohne Worte (No. 3) im 35. Takt von hinten den Bass des letzten Anhalts so tief gelegt?



Das klingt doch gar so dumpf! Hat man ein Recht, die Stelle so zu verändern? B.



Musik-Aufführungen.

Berlin, den 11. Januar 1888.

Kaum verglommen am Weihnachtsbaum das letzte Kerzchen, und wieder beginnt der „Kampf der Flügel und Gesänge“.

Der erste Bericht des neuen Jahres hat sich noch mit einer der bedeutendsten Aufführungen des alten zu befassen, und zwar mit der am 26. Dezember stattgefundenen ersten des **Requiem** von **Hector Berlioz** in Berlin, gerade 50 Jahre nach der ersten Aufführung in Paris, welche am 5. Dezember 1837 dort im Dom der Invaliden als Trauerfeier für einen in Algier im Kampf gebliebenen General stattfand. Herr Professor **Xaver Scharwenka** hatte diese Riesenaufgabe auf seine Schultern genommen, und nicht allein durch die höchst befriedigende Lösung derselben, sondern auch wegen der damit verbundenen, ihm zur Last gefallenen sehr grossen Geldopfer sich den aufrichtigen Dank aller Musikfreunde erworben. Nur durch Aufbietung vereinter Kräfte und vereinter Mittel war bisher in Deutschland die Aufführung des Werkes ermöglicht worden, und zwar hat der „Allgemeine deutsche Musikverein“ es auf seinen Musikfesten 1868 in Altenburg, 1872 in Leipzig, 1874 in Halle und 1885 in Karlsruhe zu Gehör gebracht. Die Berliner Konzertleiter waren aber bisher vor den vielfachen Schwierigkeiten der Aufführung und vor der Uebernahme der finanziellen Gefahr zurückgeschreckt. Da eine Aufführung in unserer räumlich so beschränkten Singakademie (die schon von den Mitwirkenden so ziemlich gefüllt worden wäre) sich von selbst verbot, und vielleicht auch eine unserer grösseren Kirchen kaum für das Werk zu haben gewesen wäre, so war auch hier ein Hinderniss verbunden. Der Saal der Philharmonie mit seinen Seitengallerien liess aber die so schwierige Unterbringung der nöthigen vier Nebenorchester von Blechinstrumenten zu. Denn nicht weniger sind neben dem sehr grossen Hauptorchester erforderlich. Ganze Schaaren von Hörnern, Trompeten, Posaunen, Tuben und Pauken sind aufgeboten, um die Schauer des jüngsten Tages zu malen, um den Herrn in seiner Herrlichkeit zu feiern. Allerdings ist die vereinte Wirkung aller dieser Massen (zum ersten Mal im Orte erst) eine ganz gewaltige, aber nach meiner Meinung doch nicht das höchste des mächtigen, hochinteressanten Werkes. Die lichtstrahlenden, schmetternden Durfanfaren von 16 Trompeten, 16 Posaunen und 6 Tuben, begleitet von dem rollenden Donner von 8 Pauken, erschüttern mehr die Nerven als das tiefste Gemüth. So ruft das tönende Erz zum Kampf, so wird ein Triumphator freudig begrüsst — aber das ist nicht der furchtbare Klang, vor dem die Seelen erbeben und die Gräber sich öffnen, wenn die Stunde des letzten Gerichtes geschlagen hat! Wie wirkt Beethoven, hier wirken selbst Geringere als er mit dem zehnten Theil der Mittel erschütternder. Hier ist Berlioz eben Romane, Franzose, Katholik, und das jüngste Gericht bei ihm ein theatralisch prachtvolles Schauspiel, welches freilich, wenn man als klassisch geschulter Deutscher seine kritischen Bedenken unterdrückt, von mächtigem sinnlichen Reiz ist. Den grössten Zauber entfaltet Berlioz im Tonkolorit, bekanntlich seiner grössten Stärke. Er ist ein Farbenmischer ohne Gleichen. Nicht die Erfindung ist bei ihm das Höchste, und mit seinem kontrapunktischen Können ist es nicht sehr weit her, wie die einzige recht zahme Fuge des Werkes im Sanctus beweist. Aber

das Concert reizvolle Gewand, welches er seinen Gedanken zu geben weiss, fesselt unsern Sinn in nicht gewöhnlicher Weise. Gerade die zarten Partien des Requiem scheinen mir die werthvollsten. Ich nenne hier das „Requiem", das „quid sum miser", das Offertorium (vielleicht dem der schönste Satz), das „Sanctus" und das „Agnus Dei". Den Singstimmen wird nichts Ungebührliches zugemuthet, und sie klingen überall gut. Besonders reizvoll sind die oft die Melodie führenden Tenöre behandelt, wie überhaupt den Männerstimmen der Löwenantheil zugefallen ist. Die Ausführung war, wie schon erwähnt, unter Prof. X. Scharwenka's sicherer Leitung, höchst gelungen. Chor und Orchester leisteten Rühmliches und die lebhafte Anerkennung seitens des Publikums blieb nicht aus. Ausserdem kam noch Philipp Scharwenka's sehr stimmungsvolles Vorspiel zu seiner Kantate „Sakuntala", sowie die mehr grau in grau gemalte Rhapsodie von Brahms für Altsolo, Männerchor und Orchester zur Aufführung. In letzterer sang Frl. Schneider aus Köln das Solo mit grosser, ausgiebiger und künstlerisch geschulter Stimme. Die ganze Aufführung wurde am 20. Dezember mit gleich gutem Erfolge wiederholt.

Am 29. Dezember spielte unser Joachim mit seinen Quartettgenossen nur Beethoven, und den Quartetten F-dur Op. 18, F-moll Op. 95 und B-dur Op. 130, alle ernste drei Epochen umfassend. Wer spielte ihm die letzten gigantischen Werke, wer ihm im Op. 130 die wunderbare Cavatine gleich?

Am letzten Tage des Jahres hielt der so lange zurückgesetzte Lortzing mit seinem „Waffenschmied" seinen ersten Einzug in unser Kgl. Opernhaus. Der Stein, den die Bauleute verworfen hatten, ist zum Eckstein geworden! „Wildschütz" und „Undine" sind neuerdings Lieblingsopern unseres Publikums, und der „Waffenschmied" hat eine sehr frohe Aufnahme gefunden. Wenn auch nicht den „Zar und Zimmermann" sowie den „Wildschütz" erreichend, besitzt das hartnäckig unnahbare Werk alles das, was ein melodienfrohes, ansprechendes Publikum begehrt, zunächst Gemüth und Humor. Manches ist freilich in den 41 Jahren auf dem langen Wege von der ersten Aufführung in Wien bis zu dieser ersten in seiner Vaterstadt Berlin verblasst, aber es bleibt genug des Erfreulichen. Freuen wir uns zunächst darüber, dass der arme Prophet, den man, so lange er lebte, darben liess, nun dennoch in seinem Vaterlande etwas gilt. — Die Darsteller voran Frl. Renard (Marie), Herr Oberhauser (Liebenau) und Krolop (Stadinger) leisteten Vortreffliches.

Marie Schmidtlein, unsere sehr geschätzte Konzert-Altistin, gab am 2. Januar ein eigenes Konzert in der Singakademie, unterstützt von Mrs. Oskar Raif und dreien seiner Schüler. Diese, (Frl. Gerlor und zwei Gebrüder Gerbig), spielten mit Orchester das Bach'sche Tripel-Konzert in C-dur sauber und klar. Hr. Raif selbst spielte Mozart's A-dur Konzert. Er unternahm es dasselbe ohne Dirigenten zu spielen ein nicht zu rechtfertigendes Wagestück, welches den Solisten verleiten muss, maschinenmässig seinen Farthie herunterzuspielen, da sonst das steuerlose Orchester den feinen rhythmischen Abweichungen nicht zu folgen im Stande ist. Diesmal glückte die Sache über Befürchten. Hr. Raif ist ein anerkannt feiner Mozartspieler, und diese Eigenschaft schliesst entschwendig manches andere gute ein. Frl. Schmidtlein erfreute durch schönen Ton und Adel des Vortrags. Für Brahms' auch von ihr gesungene Rhapsodie reichte ihre physische Kraft nicht ganz aus. Sehr gut sang sie eine Anzahl Lieder von Schumann.

Die englische Pianistin Frl. Fanny Davies gab am 3. Januar ein zweites Konzert. Wir können das sehr günstige Urtheil über das erste nur im vollen Umfang wiederholen. Sie reiht sich den hervorragenderen unserer Pianisten mit Glück an.

Herr Franz Rummel hatte am 5. Januar seinen 3. Kammermusik-Abend. Er spielte allein mit bestem Gelingen die Sonate Op. 35 von Chopin. Seine temperamentvolle Bravour ist bekannt, und sie kam besonders im ersten Satze zu erfolgreichster Wirkung. Ueberraschend war aber bei ihm die duftige Zartheit, mit welcher er die Cantilene der Trauermarsches vortrug. Sonst war er noch mit den Herren Schuster, Ad. Müller und Dechert an dem glänzenden Vortrag des Es-dur Klavierquartetts von Schumann betheiligt. Nur der letzte Satz wurde — wie leider oft — überhastet. Ausserdem kam noch durch die Herren O. Schubert, G. Schmidt, Strabirndorf, Turnecer, Valerius und Vahan Beethovens freundliches Sextett für Klarinetten, Hörner und Fagotte zu trefflicher Ausführung, und Frau Schauer-Audriessen sang mit schöner Stimme und lebendigem Vortrage, nur etwas sentimental, mehrere Lieder.

Am 6. Januar fand das 4. Philharmonische Konzert unter Dr. Hans von Bülow's genialer Leitung statt. Die Wagner'sche „Faust-Ouverture" unter seiner Führung spielen zu hören, war ein seltener Genuss. Das wundervolle Werk (von Wagner's früheren Schöpfungen am meisten Rob. Schumann und besonders dem „Manfred" verwandt) kam durch ihn zu vollstem Verständniss. Alles war aufs feinste herausgearbeitet, und wenn der Hörer „die Theile in der Hand" hatte, so vermisste er doch nirgends „das geistige Band" für die grosse Idee einer würdigen musikalischen Nachschöpfung der grössten deutschen Dichtung. Ausserdem wurden C. Reinecke's Variationen über den Choral „Ein feste Burg" für Orchester gespielt, eine Gelegenheits-Komposition für das Reformationsfest, welche den verehrten Autor als überall sattelfesten Kontrapunktisten zeigt, der besonders in der zum Schluss angebrachten Einfügung des Händel'schen Halleluja-Motivs aus dem Messias ein ganz geniales Kunststück des strengen Stils zuwege bringt. In der Sinfonie A-moll von Mendelssohn (der sogenannten schottischen) hatte H. v. Bülow wieder reichste Gelegenheit, sein ungewöhnliches Direktionstalent im hellsten Glanz zu zeigen. Selten ist das schöne, sympathische Werk so vorzüglich hier wiedergegeben worden. Als Solist des Abends war Hr. Prof. Adolf Brodsky aus Leipzig. Er entwickelte in Brahms' — recht undankbarem — D-dur Violinkonzert und in Bach's G-moll Präludium und Fuge, für Violine allein, schönen Ton, grosse Technik und

echt künstlerischem Sinn. Er zählt zu unseren besten Geigern.

Der unter Leitung des Herrn **Siegfried Ochs** stehende „Philharmonische Chor“ gab am 9. Januar ein Konzert in der Philharmonie. Der erste Theil bestand aus Werken Gluck's, an welchen Frau Amalie Joachim als Solistin betheiligt war. Sie sang eine Arie aus Alceste und die bekannten Scenen aus Orpheus. Obgleich ja die Zeit an dem herrlichen Organ der grossen Künstlerin nicht spurlos vorüber gegangen ist, so bleibt sie in vornehmer Künstlerschaft immer noch ein leuchtendes Vorbild für die jüngere Generation. Die Arie „Ach ich habe sie verloren“ sang sie ganz vollendet. Den zweiten Theil des Konzertes bildete ein Chorwerk mit Orchester von dem zu früh verstorbenen Hermann Götz, Schiller's „Nänie“. Es folgt mit künstlerischer Weihe den Spuren des grossen Dichters, der beredte Klage um den frühen Hingang von Jugend und Schönheit, so viel dies bei Schiller möglich ist, zu Thoren noch verstärkten Ausdruck gebend. Das schöne Werk ist Brahms nahe verwandt, und könnte fast dessen Namen tragen. Es zeigt uns Götz als reifen Künstler und erneuert die Klage um seinen frühen Hingang. Den Beschluss des Konzerts machte Mendelssohn's herrliche „Walpurgisnacht“. Hier konnte der an jungen frischen Frauenstimmen reiche Chor eine schöne Probe seiner Leistungsfähigkeit ablegen, und er that es mit gutem Erfolge. Der Dirigent Herr S. Ochs besitzt Temperament und Verständniss, ist in seiner Direktion aber mitunter noch unruhig. Die Leitung grosser Massen verlangt eins vor allem: Kaltblütigkeit! Herr Franz Schwarz aus Weimar sang das Basssolo mit gutem Erfolge, Fr. Joachim ebenso das kleine Altsolo. Wenig genügte dagegen der Tenorist Herr Girnoew.

Die **Montags-Konzerte** der Herren **Dr. Bischoff** und **Hellmich** begannen am 9. Januar ihren zweiten Cyklus unter reger Theilnahme des Publikums. Die Altistin Frl. Schmidtlein sowie die Berliner Liedertafel unter Leitung des Herrn Zander unterstützten die Konzertgeber durch wohlgelungene Gesangvorträge. Das Haupt-Kammermusikstück war das Septett von Saint Saëns in Es-dur für Klavier, Streichquartett, Bass und Trompete (!) ein wohl interessantes, aber nicht grade bedeutendes Stück.

Am 10. Januar gab die Pianistin Frl. **E. Magnitzki** in der Singakademie ein eigenes Konzert, nachdem sie früher schon einmal im Konzerthause aufgetreten war. Sie gehört den Spielern der vorwiegend virtuosen Richtung an, die das Höchste in der sichern Ueberwindung grosser Schwierigkeiten suchen, wobei freilich oft der geistige Inhalt zu kurz kommt. Ihr zur Seite stand die Sängerin Frl. Weirhardt aus Dresden. Die Dame besitzt das Manie, was dazu gehört, gut zu singen, Verständniss, Schulung, gute Aussprache — nur entbehrt ihr zarte lieb umfangreicher All des natürlichen Klangreizes, um recht erwärmen und interessiren zu können.

Theobald Rehbaum.

Von hier und ausserhalb

Berlin. Herr **Josef Sucher** in Hamburg ist als Kapellmeister der königlichen Oper zu Berlin verpflichtet worden. Hofkapellmeister Schröder hat seine Stellung zum 1. April gekündigt.

— Zur Einweihung der neuen Räume des **Scharwenka**'schen Konservatoriums fand am 5. Januar eine Feier statt, die, wie die Sinfonien unserer Meister, aus vier Theilen bestand. Der erste, ein ernster, brachte in vorzüglicher Ausführung, an der sich Frl. Jeppe, eine Schülerin Scharwenkas, Hof-Violoncellist H. **Grünfeld** und Frau Professor **Sieber** betheiligten, werthvolle Kompositionen Scharwenka's, den ersten Theil eines Trios, ein Adagio für Violoncell und Klavier, einen Walzer und mehr stimmungsvolle, von Frau Prof. Sieber künstlerisch vollendet vorgetragene Lieder. Der zweite Theil, ein ganz übermüthiges Scherzo von dem genialen Ph. Scharwenka gedichtet, komponirt und arrangirt, bot die drolligsten Ueberraschungen und errang einen stürmischen Heiterkeitserfolg. Brachte der erste und zweite Theil dem Kopfe und dem Herzen, so der dritte dem Magen Behagen, und damit der ganze Mensch sich am Feste erfreue, kamen im vierten Theile, einem fröhlichen Tänzchen die unteren Extremitäten zu ihrem Rechte. Möge dem Herrn Prof. Scharwenka im neuen Heim neue Erfolge blühen.

E. B.

— Herr Holpiano-Fabrikant **Duysen** wurde vom Kaiser durch Verleihung des Kommerzienraths-Titels ausgezeichnet.

— Das vor einigen Monaten gemeldete Unternehmen einer umfassenden baulichen Umgestaltung der Philharmonie ist inzwischen von der Baupolizei genehmigt worden und wird bereits im Frühling dieses Jahres zur Ausführung gelangen. Der Umbau soll bereits bis zum 1. Oktober d. J. beendet sein. Die Ausführung und Leitung des Baues ist dem Herrn Regierungs-Baumeister Schwechten übergeben worden. Der Saal wird 2500 Plätze enthalten, der nach der westlichen Schmalseite des Etablissements verlegte Orchester-Raum erhält eine riesige Orgel aus ca. 4000 Pfeifen und vermag hundert Musiker, sowie vierhundert Sänger, also ein halbes Tausend Personen, aufzunehmen. Der Saal wird um fünfeinhalb Meter erhöht und bildet mit dem Orchester nur einen grossen Raum, welcher eine reich geschmückte, Saal und Podium in gleicher Höhe überspannende Decke erhält. Der ganze Bau wird aus Stein und Eisen ausgeführt und erhält so breite und zahlreiche Ausgänge, dass die Entleerung in kürzester Zeit mit aller Bequemlichkeit erfolgen kann. Die sämmtlichen Ausgänge haben eine Gesammtbreite von 23 Meter, was der Breite der weitesten Strassen Berlins entspricht.

— Das Künstlerpaar Schmidt von hier, Herr Felix Schmidt und Frau Schmidt-Köhne haben

am 20. Dez. bei einem Abonnements-Konzert in Crefeld ihrem Ruhme neue Lorbeeren zugefügt. Ihre Duette und Solovorträge, namentlich die letzteren, die Frau Schmidt-Koehne sang, fanden ungewöhnlichen Beifall, so dass die Künstlerin eine Zugabe spendete, die wiederum so applaudirt wurde, dass derselben noch eine zweite folgen musste. Die nämlichen Beifall günstigen Berichte von dort geben dem verdienten Sängerpaare uneingeschränktes Lob, aus allen Seiten her auch reichlich zukommt.

— Bernhard Eduard Taubert's Es-dur Klavierquartett, welches auch in Berlin mit vielem Beifall gespielt worden ist, gelangte am 22. December mit sehr günstigem Erfolge in Rotterdam in einer Kammermusik-Soirée zur Aufführung. Die Klavierpartie wurde von Prof. Gernsheim in vorzüglicher Weise ausgeführt.

— Der unlängst in Altona verstorbene grosse Musiklehrer Maecenas hat im vorigen Jahre dem Wiener Konservatorium 500 Pfund Sterl. überwiesen, zu dem Zwecke, aus den Zinsen dieses Kapitals 1) alljährlich drei mittellosen talentvollen Absolventen je 50 fl. zu ertheilen, 2) an jedem Allerseelentage einen Kranz auf Beethoven's Grab zu legen und 3) je 125 fl. zu einer an Beethoven's Geburtstage abzuhaltenden geselligen Zusammenkunft der Mitglieder des gedachten Instituts zu steuern. Maecenas hat seine musikalische Ausbildung z. Z. in Wien (bei Seyfried u. a.) genossen und Wien stets eine dankbare Anhänglichkeit, aus welcher sich dieses Stipendium erklärt, bewahrt.

— Das unter dem Protektorat J. K. H. der Grossherzogin Luise von Baden stehende Konservatorium für Musik in Karlsruhe hat seinen dritten Jahresbericht versandt. Die junge Stiftung ist im erfreulichsten Aufblühen begriffen und wurde im abgelaufenen Studienjahre von 214 Schülern und 16 Hospitanten, unter denen sich viele Ausländer befanden, besucht. Der Bericht giebt ein klares Bild von den Tendenzen und den idealen Zielen der Anstalt, die von den sicheren Errungenschaften der klassischen Schule und ihrer Meister ausgehend, ist doch zum Lehrmaterial alles herangezogen, was die Neuzeit Tüchtiges und für den Fortschritt der Kunst Werthvolles hervorgebracht hat. Hierzu sind zu rechnen: Die Einführung des musikalischen Diktats, die moderne Phrasierungslehre nach Riemann'scher Methode, das Studium der Werke lebender Meister u. a. m. Eine besondere Genugthuung wird dem Redakteur dieser Zeitung, Hr. Prof. Breslaur bereitet haben, zu lesen, dass seine Notenschreibschule, wie sein Opus 36 „Klavier- und Singstücke", dort durchgehend benutzt und aufgeführt sind. — Der Bericht spricht am Anfang allen Gönnern, welche durch Stipendien zu Unterstützung, Schenkungen und dergl. die Anstalt unterstützt, seinen Dank aus. Daran reihen sich die Programme der Konzerte und Schüler-Aufführungen, welche nach sorgfältigste zusammengestellt sind. Den Schluss bildet eine sehr interessante Abhandlung des Direktors Heinrich Ordenstein: „Ein Beitrag zur Chefstellung der Instrumentalmusik", welche Betrachtungen enthält, die durch die „Aufsätze und Gutachten über Musik" von Eduard Grell hervorgerufen sind. Der vollständigen Verwerfung aller Instrumentalmusik, wie sie Grell ausgesprochen hat, stellt Ordenstein in geistreicher Weise seine Untersuchungen über den ästhetischen Werth der Instrumentalmusik gegenüber, die darin gipfeln, dass das, was unsere heutige Musik durch die temperirte Stimmung und die Instrumentalmusik an Reichheit und sinnlicher Klangschön verloren, reichlich aufgewogen wird durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungen (Vielartigkeit der rhythmisch melodischen Zeichnungen) und die ganze Welt der Stimmungen und Ausdrucksfähigkeit, die sie dadurch gewonnen. *A. M.*

— Die kgl. Musikschule in Würzburg erhielt zu Weihnachten vom Herrn Kommerzienrath Jul. Blüthner in Leipzig einen neuen Aliquotflügel im Werthe von 1500 Mk. mit der Bestimmung, dass derselbe als Geschenk demjenigen Klavierschüler der Anstalt zufalle, welcher aus einem Preisspiel als Sieger hervorgeht. Das Preisspielen fand am 23. December statt, und gewann den Flügel Frl. Felice Kirchdoffer aus Obereell durch den vortrefflichen Vortrag der F-moll-Ballade von Chopin.

Aachen, 27. December. Zwischen dem Direktor des hiesigen Stadttheaters Hans Julius Rahn und dem Musikkritiker des „Echo der Gegenwart" Theodor Naus bestehen schon seit einiger Zeit Streitigkeiten, in Folge deren Herr Rahn Massregeln ergriff, um dem Berichterstatter den Besuch des Theaters unmöglich zu machen, er liess ihn das Theater nicht betreten. Daraufhin hatte Herr Naus beim hiesigen Amtsgericht eine einstweilige Verfügung erwirkt, wonach dem Theaterdirektor Rahn unter Androhung einer Geldstrafe von 1000 Mark für jede Zuwiderhandlung geboten wird, den Besuch der Abonnementsvorstellungen von Seiten des Herrn Naus zu dulden. Dieser Tage gelangte nun eine Klage des Herrn Th. Naus gegen den Theaterdirektor Rahn beim hiesigen kgl. Amtsgericht zur Verhandlung. Der klägerische Vertreter beantragte, den Theaterdirektor Rahn in Gemässheit des zwischen den Parteien für die Theatersaison 1887/88 bezüglich der Serie B. abgeschlossenen Abonnementsvertrages für verpflichtet zu erklären, den Besuch des Stadttheaters von Seiten des Klägers zu dulden und für jede Zuwiderhandlung von Seiten des Beklagten eine angemessene Strafe festzusetzen, auch dem Beklagten Rahn die Kosten zur Last zu legen und das Urtheil für vorläufig vollstreckbar zu erklären. Das königliche Amtsgericht verurtheilte den Beklagten Rahn, dem klägerischen Antrag entsprechend, den Besuch der Serie B von Seiten des Klägers zu dulden, setzte für jede Zuwiderhandlung von Seiten des Beklagten eine Geldstrafe von 50 Mk. fest, legte dem Beklagten die Kosten zur Last und erklärte das Urtheil für vorläufig vollstreckbar. *Düsseld. Ztg.*

Prag. Das neue Deutsche Theater, welches bekanntlich aus dem Fonds freiwilliger Gaben in glänzender Weise erbaut werden konnte, ist vorgestern mit der Aufführung der „Meistersinger" von Wagner festlich eröffnet worden. Bei dem Eintritt des Statthalters wurde unter begeistertem Beifall die Volkshymne gespielt. Die hierauf folgende Aufführung

der „Meistersinger" war vorzüglich zu nennen; die Akustik des Saales erwies sich als tadellos. Nach dem ersten Fallen des Vorhanges ertönte wahrhaft begeisterter Jubel, und ein viermaliger Hervorruf der Künstler erfolgte. Von Akt zu Akt steigerte sich der Beifall und besonders stürmisch brach er während der Scenen des Volksfestes aus. Das ganze Publikum wendete sich zu den Logen, in welchen Schmeykal und Graf Thun, die Hauptführer der deutschen Böhmen, sassen, und mischte reiche Ovationen für sie in die Musik des Orchesters und den Chorgesang.

Wien, 3. Januar. Heute fällte die Jury ihr Urtheil über die eingereichten Skizzen zum **Mozart-Denkmal**. Den ersten Preis erhielt Bildhauer Anton **Wagner** aus Prag, den zweiten Rudolf Meyer, den dritten Franz Bathonky. Die Ausführung des Denkmals wurde Wagner übertragen. Es stellt den Meister stehend dar, flankirt von allegorischen Figuren, deren eine mit der Sphinx die religiöse Musik, die andere mit dem Löwen die dramatische Musik bedeutet.

Bücher und Musikalien

Bernhard Vogel. Hans v. Bülow. Sein Leben und sein Entwickelungsgang. Leipzig, Max Hesse.

Die kleine Broschüre, welche mit dem wohlgelungenen Bilde Hans v. Bülows geschmückt ist, bespricht mit warmer Hingebung des Künstlers Lebens- und Entwickelungsgang, seine Bedeutung als Virtuose, Konzertdirigent, Pädagoge, Schriftsteller und Komponist. Bei dem Einfluss, den Bülow in dem tonkünstlerischen Leben unserer Zeit ausübt, in dem Widerstreit der Meinungen, die er als Künstler sowohl wie als Mensch hervorgerufen, ist eine solche Darstellung, die, wenn auch überall von warmer Begeisterung für den grossen Künstler diktirt, doch keineswegs die Augen vor gewissen kleinen menschlichen Schwächen geschlossen hält, zur Klärung sehr willkommen zu heissen. Wer Hans v. Bülow in seiner rastlosen Künstler-Thätigkeit, in seinem Leben und seiner Bedeutung kennen lernen will, dem rathen wir zur Lektüre des fleissig und tüchtig geschriebenen Büchleins.

Das Reich der Töne. Bildnisse und Schilderungen berühmter Künstler und Künstlerinnen. 4. Auflage. Dresden, W. Streit.

Ein Prachtwerk ersten Ranges, das die wärmste Empfehlung verdient. Dasselbe enthält in dieser neuen Auflage über 500 Bildnisse und Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler und Tonkünstlerinnen und zeichnet sich durch eine ebenso reiche als geschmackvolle Ausstattung aus.

In dem Verlage von C. F. Kahnt, Leipzig, erschien die 90. Lieferung des **„Albums für Orgelspieler"**. Sie enthält drei von Louis Spohr harmonisirte Choräle, sechs Bearbeitungen nach Schumann, Farbe und Baugert und ein Nachspiel von Carl Rundnagel.

A. M.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben

Für Harmonium, Violoncell (oder Violine) und Pianoforte.

A. Reinhard*): Konzertirende Trios aus den Werken klassischer und moderner Meister.

Beethoven, Adagio aus dem 1. Konzert, Op. 15	ℳ 3.—
— Adagio a. d. IX. Symphonie, Op. 125	ℳ 4.—
— Largo a. d. Es dur-Sonate, Op. 7	ℳ 2.50.
— Andante a. d. V. Symphonie, Op. 67	ℳ 4.—
— Adagio a. d. IV. Symphonie, Op. 60	ℳ 4.—
— Rondo a. d. E-moll Sonate, Op. 90	ℳ 4.—
Mozart, Andante aus der Sonate F-dur	ℳ 2.50.
— Larghetto aus dem Klarinettenquintett	ℳ 2.—
Händel, Arie aus Messias „Tröstet Zion"	ℳ 2.50
Schubert, Andante aus dem Trio in B-dur	ℳ 3.—
Beethoven, And. u. Adagio a. d. 3. und 4. Konzert	ℳ 3.—
Schubert, Andante a. d. Quartett, Op. 166	ℳ 3.—
Mendelssohn, Adagio aus der Symphonie A-moll, Op. 56	ℳ 2.50.
— Andante a. d. Symphonie A-dur, Op. 90	ℳ 3.—
— Andante aus dem Trio D-moll, Op. 49	ℳ 3.—
— Drei Lieder ohne Worte, aus Op. 62, 67	ℳ 3.—
— 2 Lieder: Die Liebende, Suleika	ℳ 3.—
Chopin, Trauermarsch a. d. Sonate, Op. 35	ℳ 2.—

(Berlin, Simon.)

*) Reinhard und nicht Reinhold heisst der Komponist der in Nummer 24 (1887) empfohlenen Duos für Klavier und Harmonium.

Anregung und Unterhaltung.

Der im Jahre 1834 verstorbene berühmte Rektor der Schule zu Pforte, Ilgen, hatte einen ganz besonderen Ingrimm auf die modernen Aesthetiker, die „auf lauter albernes Zeug verfallen." Bei Gelegenheit einer Orgelreparatur in der Kirche zu Pforte war in Vorschlag gebracht worden, die Bank des

Organisten so zu stellen, dass er mit dem Gesichte nach dem Altare zu sähe, da es sich nicht schicke und unaesthetisch sei, dem letzteren den Rücken zuzukehren. Der Vorschlag erregte Hans von Bülow's hellen Zorn. „Man nimmt plötzlich ein ästhetisches Aergerniss daran, dass der christliche Organist der Gemeinde den Rücken zukehrt, und das, was am Altare vorgeht, durch einen kleinen Spiegel betrachtet, weil er keine Augen auf dem Schulterblättern hat. Man bedenkt gar nicht, dass der Organist als solcher mit seinen Augen bei der Gemeinde gar nichts zu thun hat, sondern ganz nur in sein Orgelspiel sich versenken und also der Orgel zugewendet sein soll, ich sage soll, das sagt das einfache, richtige Gefühl." — Aus demselben ästhetischen Grunde könnte eine Herrschaft von der Rückansicht ihres Kutschers sich beleidigt fühlen und sprechen: „Es ist doch recht unanständig, dass uns der Kerl immer seinen breiten Rücken zuwendet. Das muss anders werden!" Und nun würde der Kutschbock glücklich herumgedreht, links und rechts würden ein Paar grosse Messinghügel angebracht, um die Zügel durchzuschlingen und den Zug derselben auf die Pferde wirken zu lassen, und der Spiegel, den jetzt noch der Organist vor sich hat, würde nun oben an der Wagendecke angebracht, damit der Kutscher sehen könne, wie es um Pferde und Wagen steht. So genösse nun freilich die Herrschaft im Wagen das Glück, ein breites Kutschergesicht vor sich zu haben. Aber die Gassenjungen würden nebenher laufen und mit Recht schreien: da kommt die verkehrte Welt gefahren!" — Konzertmusik beanstandete er. „Es macht mir den Eindruck der widerlichsten Unnatur und schändlichsten Heuchelei," sagte er einst, „wenn mir Jemand die Empfindungen der Liebe oder des Zornes mit dem Notenblatte in der Hand vorsingt. Wahrheit haben solche Sachen nur in der Oper, die dem Hörer die Situation des Sängers vor Augen bringt und ihn durch die Handlung zu interessiren sucht!"

Ein „Gräuel" waren ihm einige Worte in unserer Sprache, unter andern das Zeitwort „machen". „Alle Schande nationaler Impotenz haftet an diesem Worte," sagte er eines Tages in heller Entrüstung. „Was sonst, als Faulheit ist es, dass man dieses Wort für jedes andere Zeitwort substituirt? Doch das wäre noch das Einzige, wodurch man sich mit diesem Worte versöhnen lassen könnte: das Mitleid mit dem Schicksal desselben. Denn es ist der Regiments-Pack- und Plackesel, dem Alles aufgebürdet wird, was mit den Wörtern „anzünden, essen, eilen, öffnen, verschliessen, arbeiten, vernehmen, sich befinden," genug mit auf alle Zeitwörter der Sprache vertheilt werden müsste, wenn es Recht und Gerechtigkeit gäbe. „Früh, wenn es Tag macht, macht sich der Bauer aus seinem Bette heraus, das ihm seine Frau am Abend zurecht gemacht hat. Er macht die Kammerthür auf und macht sie wieder zu, um sich an sein Tagewerk zu machen, dessen Anfang dadurch gemacht wird, dass man Feuer macht, um vor allen Dingen Kaffee zu machen. Die Frau macht indessen die Stube rein, macht Ordnung und macht sich die Haare. Wenn sie es lange macht, macht der Mann ein finsteres Gesicht. Daraus macht sie sich nun freilich nicht viel, aber gutes Blut macht es doch auch nicht, wenn einem immer die Bemerkung gemacht wird: Mache, dass du fertig wirst, ich kann aber nichts machen. Als er sich endlich auf den Weg machen will, um auf den Mittsttädter Jahrmarkt zu machen, macht es ein so grässliches Schneewetter, dass er nicht weiss, was er machen soll u. s. w. Ei so macht Ihr Deutsche Eurer verwünschten Macherei doch endlich einmal ein Ende!"

* *

Wenn Gift und Galle die Welt Dir beut
Und Du möchtest das Ihre Dir gesund bewahren
Mach Andern Freude! Du wirst erfahren,
Dass Freude freut. —

Friedrich Viechn

Antworten.

L. R. H. München. Nachträglich erfahre ich, dass Rameau die im Jahre 1749 von der Akademie zu Dijon gestellte Preisfrage (Vergl. Antw. in Nr. 1) verneinend beantwortet hat. Ich verdanke diese Belehrung der Musikgeschichte von Dr. Langhans (Bd. II, S. 16, Anmerkg. 1), der wie anderwärts so auch hier sich als ein Musik-Gelehrter mit umfassendem allgemeinen Bildung bewährt.

O. M. Topperts „Musik und musikalische Erziehung", welche ich in meiner „Methodik" erwähne, ist vergriffen. Demnächst erscheint aber eine neue Auflage im Verlage von Bruchvogel und Kauft. Die Studien für die linke Hand erschienen bei Simrock.

N. N. Ulm. Wie Sie selbst fühlen, ist in diesem Falle von hier aus schwer zu rathen. Das sicherste ist, Sie übergeben die Instrumente einem gewissenhaften und tüchtigen Instrumentenbauer, vielleicht Demjenigen, von dem sie gekauft wurden, nur ja keinem Stümper oder gar blossen Stimmer.

Vereine.

Dresdner Tonkünstler-Verein.

Am ersten Produktions-Abend des Dresdener Tonkünstler-Vereins am 16. Dezember kamen folgende Werke zur erstmaligen Aufführung: 1. Trio (op. 188) für Pianoforte, Oboe und Horn von Carl Reinecke (Herren Schmole, Baumgärtel und Skršich). 2. Sonate (op. 99) für Pianoforte und Violoncell von J. Brahms, (Herren Roth und Böckmann). 3. Concertanter Quartett für Oboe, Clarinette, Horn und Fagott mit Orchesterbegleitung von W. A. Mozart. (Herren Bock, Demnitz, Hübler und Bräunlich). Direktion: Herr Schuch.

Den neu hinzugetretenen Abonnenten machen wir die ergebene Mittheilung, dass **mit Ausnahme des 1. Jahrgangs (1878) noch vollständige Exemplare der bereits erschienenen Jahrgänge des „Klavier-Lehrer“** vorräthig sind und können dieselben durch jede Buchhandlung wie auch direkt bei der Unterzeichneten bestellt werden.

Der Preis beträgt pro Jahrgang broschirt Mk. 6. — eleg. geb. Mk. 7,50.

Bei Abnahme von mehreren Jahrgängen tritt eine Preisermässigung ein.

Achtungsvoll

Die Expedition des „Klavier-Lehrer“.

☞ Dieser Nummer ist ein Prospect der **Pianoforte-Fabrik** von **Fischer & Fritzsch** in **Leipzig,** Lange Strasse 7, beigelegt, auf welchen wir hiermit aufmerksam machen.

D. Exp.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 67

Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11

Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von Professor **Emil Breslaur.**

No. 3 | Berlin, 1. Februar 1888. | **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Bedeutung des Orgelspiels für das Klavierspiel.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung.)

Es gehört zum Wesen der Orgel, dass die Tonstärke konstant bleibt und es kann nicht als ein Fortschritt im Charakter des Instrumentes bezeichnet werden, dass man auch ihm die Möglichkeit des Anwachsens und Abnehmens der Tonstärke gegeben hat. Der dynamisch-melodische Ausdruck des crescendo und decrescendo gehört der Leidenschaftlichkeit und Subjektivität an, die Kunst des objektiven Orgelspiels besitzt gleichfalls die Steigerung der Kraft, allein nicht im einzelnen Tone, sondern im Zutreten von Stimmen, in der Tonführung und vor allem in der Gewalt der tiefen Töne des Pedals. Gegen diese grossartigen Mittel des reinen leidenschaftslosen musikalischen Ausdrucks kann füglich im grossen und ganzen eine Vortragsweise, die dem Rieseninstrumente schlecht ansteht, wenigstens auf einzelne Register beschränkt werden. Dagegen ist eine leise Bebung des Orgeltons, welche auf einzelne Stimmen beschränkt wird, sehr wohl angemessen. Sie kann durch die Register mit Doppelpfeifen auf jedem Tone, die um eine Schwebung differiren, hervorgerufen werden. Es heisst Bifara (die doppeltsprechende Stimme von *bis* und *fari*). Geschmacklos sind dagegen die Tremulanten.

Bach war es, der das gebundene Spiel zum Fundament alles Orgelspiels und Klavierspiels erhob. Vor ihm spielte man vorzugsweise staccato auf der Orgel. Er hat die oben beschriebene Art des elastischen Anschlags eingeführt und dadurch die grösste Deutlichkeit in der Führung der Stimmen, in allen Verzierungen und Passagen herbeigeführt. Es ist für den Klavierspieler ausserordentlich instruktiv zu beobachten, wie jede kleine Nachlässigkeit in Bezug auf Genauigkeit und Deutlichkeit, welche auf dem Klavier leicht verdeckt wird, auf der Orgel sich mit einer erschreckenden Wahrheit ausspricht und den Fehler an den Tag bringt. Es ist bekanntlich äusserst lehrreich, die Vorderwand des Pianinos wegzunehmen und mit dem Auge die Bewegung der Hämmer zu verfolgen. Man bemerkt jeden lahmen Fingeranschlag sehr sprechend und kann die Schönheit der Bindung, die Deutlichkeit aller Verzierungen, das Perlende des Spiels vor sich sehn. Weit deutlicher giebt dies die Orgel für das Ohr und sie ist die beste Lehrmeisterin für den Anschlag.

Wenn auch von der Vielseitigkeit des Klavieranschlags, wie er heute auf Grund anatomisch-mechanischer Kenntniss der Hand, des Ober- und Unterarms, ihrer Gelenke und deren möglicher Bewegungen, des Verlaufes der Muskeln und Nerven und ihrer Thätigkeit studirt worden muss, auf der Orgel nicht Gebrauch gemacht wird, so kommen dort doch fast alle Formen des Spiels und

der Verzierungen des Staccatos und Halbstaccatos, Vorschläge, Mordente Triller, Arpeggien etc. vor und fordern unter beschränkter Bewegung des Armes und Handgelenkes die genaueste Ausführung. Auf der Orgel erwirbt der Klavierspieler am leichtesten die für den Vortrag Bach'scher Klavierwerke erforderliche Kenntniss der Vortragsart seiner Verzierungen. Denn alles, was Bach für Klavier schrieb, ist orgelmässig gedacht und muss der Vortrag diesem Standpunkt gerecht werden. Dort studire man die Art der Betonung und die Dauer der Vorschläge, die Ausführung der Arpeggien mit der Betonung der tiefsten Töne durch den Eintritt des Pedals u. s. w.

Das Aeussere des Orgelspiels fordert eine grosse Aufmerksamkeit auf viele Einzelheiten und eine Ruhe und Kaltblütigkeit, wie sie beim Klavierspieler selten gefunden wird. Der Klavierspieler sitzt im allgemeinen ruhig vor dem Instrument und braucht sich nur sein Oberkörper und in sehr geringem Masse die Fussspitzen auf den Pedalen zu bewegen, während die Füsse selbst ruhig auf dem Boden stehen. Der Organist soll gleichfalls möglichst ruhig sitzen, allein die Forderungen des Pedalspiels sind oft der Art, dass der ruhige Sitz sehr schwer wird. Vor allem können die Füsse nicht auf dem Boden bleiben. Der Körper schwebt gewissermassen auf dem Sitze und dienen ihm hie und wieder die Füsse und auch die Hände durch den Druck auf die Taste zu der geringen Stütze, die er höchstens beanspruchen darf. Oft ist beim Spiel auf einem höher gelegenen Manuale eine etwas vorgebeugte Stellung nothwendig, wogegen das Spiel auf dem Unterklavier eine stramme Geradhaltung des Körpers fordert. Man muss vor der Orgel sitzen lernen, so dass weder die Hände noch die Füsse eine Stütze finden, man muss sitzen lernen, so dass blos die Füsse spielen, ebenso mit den Händen spielen, ohne die Füsse aufzusetzen, wechselnd mit den Händen und Füssen anschlagend u. s. w. In allen Lagen muss man dafür sorgen, dass der Schwerpunkt des Körpers unterstützt ist, weil sonst ein Gleichgewicht desselben überhaupt nicht möglich ist. Die Uebung hierin muss erworben werden, damit das Spiel die nöthige Ruhe und Freiheit ohne alle überflüssige Kraftanstrengung und Schwerfälligkeit erlange.

Das gleichzeitige Spiel auf verschiedenen Klaviaturen, der Wechsel von einer Klaviatur zur andern, die Uebersicht über die zu verwendenden Register und deren Wechsel das Lesen von drei Notensystemen übereinander, zwei für das Manual, eines besonderen für das Pedal sind Komplikationen des Spiels, welche dem Klavierspiel fern liegen. Wer in diesen Dingen aber gewandt ist, hat für das Klavierspiel den grossen Vortheil der Freiheit der Bewegung und der Unabhängigkeit von störenden kleinen Zufälligkeiten ein gewiss nicht zu unterschätzender Gewinn.

Die schwierigsten Parthien des Orgelspiels sind das Pedalspiel und das Registriren. Das erstere fordert ein sorgfältiges Studium, das letztere eine feine Ausbildung des musikalischen Gehörs. Für den Klavierspieler scheint aus der Uebung des Pedals auf den ersten Blick ein technischer Nutzen nicht zu erwachsen. Indess ist dies anders. Die Gewohnheit, die Grundstimme selbstständig zu führen, die Erkenntniss der grossartigen Wirkung, welche in dem Eintritt des Pedals oft liegt, die Gewalt, die überhaupt den tiefen musikalischen Klängen innewohnt, führt ihn zu einer kräftigeren Auffassung der ganzen Musik und zu einer kernigen Darstellung der Klavierkomposition. Die Selbstständigkeit der Bassführung ist ein wesentlicher Charakterzug des Orgelspiels, gegenüber den schleichenden, oft sogar hohl tremolirenden matten Klavierbässen. Es ist nicht zu läugnen, dass das Studium Bachs unser ganzes heutiges Musikwesen gekräftigt hat, es ist aber ebenso wahr, dass diese Kräftigung von dem Orgelmässigen seiner Werke, insbesondere seinen energischen und gewaltig einherschreitenden Bässen ausgeht. Der wohlthätige Einfluss, den Bach auf das Klavierspiel ausübt, ist der Einfluss des Orgelspiels. Das Orgelspiel gibt eine durchaus gediegene Kunstauffassung.

Eine vollständige Aufzählung aller Vortheile, welche die Kenntniss des Orgelspiels dem Klavierspiele bietet, würde eine grosse Menge allgemein musikbildender Gegenstände behandeln müssen, von denen wir hier nur einige andeutungsweise berühren wollen. Gross ist vor allem der Nutzen des Orgelspiels für die Ausbildung des musikalischen Gehörs. Kein anderes Instrument lässt die Stimmführung eines polyphonen Satzes, ihre Schönheiten wie ihre etwaigen Mängel so deutlich erkennen, wie die Orgel, kein anderes bietet eine so grosse Anzahl von Klangverschiedenheiten und deren mannigfaltige Mischungen dar, wie sie, nirgends tritt die Forderung, in der Tongrösse einer Kombination von 16-, 8-, 4- und 2füssigen Instrumentalstimmen keine Lücke zu lassen, so bestimmt hervor, wie bei ihr und nirgends ist der Einfluss, den die Obertöne in Bezug auf die Charakterschärfe des Klanges haben, so deutlich ausgesprochen wie hier. Nur das Orchester ist in seiner Wirkungsweise der Orgel vergleichbar, indessen ist in dieser Hinsicht ein wichtiger Unterschied nicht zu übersehen. Der polyphone Satz der Orgel wirkt mit einer geringen Anzahl von Stimmen, diese werden aber von vielen Registern zugleich mit mannigfachen Oktavenverdoppelungen und anderen Verschärfungen durch Obertöne vorgetragen; das Orchester enthält verhält-

verhältnismässig viele Stimmen und darunter eine Menge von Füllstimmen in einfacher, ungeschärfter Besetzung. Die Gewalt der Orgel ist relativ grösser, als die des Orchesters und ihre Wirkung von entscheidender Klarheit, die des Orchesters ist dagegen mannigfaltiger abgestuft und pikanter im Vortrag.

Von besonderer Wichtigkeit für den Klavierspieler ist die Kunst der Begleitung. Auch hierfür ist das Orgelspiel ein ausgezeichneter Lehrmeister. Die genaue Führung einer Singstimme oder eines Chores durch die Begleitung, das delicate Folgen und Nachgeben muss durch den Bass geleitet werden. Das Pedalspiel lehrt dies am besten. Jeder tüchtige Organist führt den Gemeindegesang mit dem Pedal, durch den Eintritt desselben erzwingt er die Genauigkeit, durch die konsequente Fortführung der Grundstimme erhält er die Ordnung. Die Begleitungsformen in den übrigen Stimmen, deren selten mehr als zwei erfordert werden, sind die Formen der freien Figuration. Sie stehen weit über den üblichen Formen der Klavierbegleitung und von ihnen kann der Klavierspieler viel Schönes lernen. Eine Hauptsache aber ist das Urtheil, welches man sich über die anzuwendende Tonstärke der Begleitung durch das Orgelspiel aneignet. In dieser Hinsicht hüte sich der Klavierspieler, der vielleicht gelegentlich die Orgelbegleitung bei Aufführung von grösseren Gesangswerken übernehmen muss, vor Ungeheuerlichkeiten. Für die Begleitung der Solostimme suchen Gedackte in Verbindung mit einer sanfteren offenen Stimme aus, auch die Orgelbegleitung des Chors darf nicht hervorstehen. Für beide Fälle ist aber der 16-Fusston des Pedals erforderlich, für den Chor kräftig, aber ohne Zungenstimmen, für das Solo mit Subbass und Violoncello registrirt. Ungerechtfertigt ist ein häufiger Wechsel der Register bei der Begleitung, die Orgel soll nicht die Farben des Orchesters auftragen, ihre Aufgabe ist durch die Art der Figuration die Singstimme zu unterstützen, nicht aber sie durch Entwickelung von Mannigfaltigkeit der Klangfarbe im Ausdruck zu stören.

Auch über die Wahl des Tempos gewährt das Orgelspiel ein richtiges Urtheil, insofern dasselbe mit Rücksicht auf die Deutlichkeit des Vortrags in grösseren oder kleineren Räumen verschieden zu wählen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung.

In voriger Nummer Seite 15, Spalte 1, Zeile 3 v. u. muss es heissen „der nicht blos" statt „der blos".

Neue Czerny-Ausgaben.

Simrock's Verlag *)

Herausgeber: **Anton Door**, Wien und **Emil Breslaur**, Berlin.

Door.

Die Schule der Geläufigkeit op. 299, 4 Hefte.

Die „Schule der Geläufigkeit" ist unstreitig das verbreitetste und populärste unter den zahlreichen Uebungswerken, die Czerny's Namen durch die ganze Welt getragen haben. Ungeschwächt hat sich die Anziehungskraft desselben durch ein halbes Jahrhundert erhalten — in unserer lebhaftschaffenden Zeit eine sehr seltene Ausnahme — und all die neuen „Schulen der Geläufigkeit", die seitdem entstanden, vermochten nicht den Ersten ihres Namens zu verdrängen, der stets siegreich ihre Stellung zu behaupten wusste. — Die Neuen brachten eben nichts Neues und das Gute was bereits bei Czerny praktisch erschöpft, der für die Lauftechnik des modernen Klavierspiels bahnbrechend in seinen Studienwerken gewirkt hat und deren Einfluss von Beethoven bis auf die neueste Zeit sich bemerkbar macht. In dieser neuesten Auflage der „Schule der Geläufigkeit" wurden veraltete Figuren theils den modernen Anschauungen entsprechend, geändert, theils wurden neben den bereits vorhandenen neue gesetzt, dem Belieben des Spielers es überlassend, welchen er für seine Spielweise benutzen will.

Auf die längst von mir herausgegebenen „60 täglichen Uebungen" für Klavierspieler von J. Pischna, ein ganz vorzügliches und sehr empfehlenswerthes Studienwerk (Verlag von N. Simrock, Berlin) sei auch an dieser Stelle nochmals hingewiesen.

Die Schule der linken Hand op. 399, 1 Heft.

Czerny's „Schule der linken Hand", eines der instruktivsten und nützlichsten Studienwerke, erscheint hier in einer neuen, gänzlich umgearbeiteten Ausgabe. Die sechs wichtigsten der zehn grossen Etüden aus denen das Werk besteht, wurden ausgewählt, sorgfältig revidirt, mit theilweise neuem Fingersatz versehen und progressiv geordnet, ein Umstand, den der Autor bei seinem raschen, leichten Schaffungsdrange oft übersehen hat. Auch wurden sie theilweise gekürzt, da sie, in der ursprünglichen Form zu weit ausgedehnt, über das gesteckte Ziel hinausgreifen und den Spieler zu sehr ermüden, was nicht zweckentsprechend wäre. — In der jetzigen Form dürften sie allen heutigen Anforderungen genügen und zur Kräftigung der Finger der meistens schwächeren linken Hand mehr wie irgend ein Werk ähnlichen Inhalts beitragen.

Denselben Zweck wie diese Studien verfolgen die „24 Klavier-Etüden für die linke Hand", Op. 718, von Czerny, die an dieser Stelle besonders empfohlen sein sollen, dieselben sind als eine Einleitung zu den vorliegenden Studien anzusehen und für weniger Vorgeschrittene besonders geeignet. (Siehe unten! E. B.)

Tägliche Studien op. 337, 1 Heft.

Carl Czerny's „tägliche Studien" erscheinen hier in neuer, eingehend revidirter Ausgabe, in sorgfältigster Auswahl, progressiv geordnet, mit theilweise neuem

*) Ich führe diese Ausgaben aus naheliegenden Gründen nur nach den Titeln des Werkes an, aus Kennerntnahme der Einarbeitung füge ich den Verfasser hinzu. E. B.

Fingersatz, mit Erläuterungen und praktischen Anweisungen versehen. Einige Uebungen wurden eliminirt, da ganz ähnliche, demselben Zweck entsprechende Studien bereits in anderen Nummern enthalten sind.

Diese Studien sind nebst der „Schule der Geläufigkeit" (op. 299) und der „Kunst der Fingerfertigkeit" (op. 740) wohl das meist verbreitete und begehrte Uebungswerk des berühmten Pädagogen.

Trotz des enormen Studien-Materials, das sich im Laufe der Jahre angesammelt hat, und trotz der Vervollkommnung der heutigen Klaviertechnik, die sich namentlich in der Wiedergabe orchestraler Effekte gefällt, haben diese Studien stets ihren Platz behauptet und sind heute noch, nach 50 Jahren, ebenso begehrt und gespielt, wie ehedem. Ein deutlicher Beweis ihres Werthes und praktischen Nutzens!

Die Kunst der Fingerfertigkeit op. 740. 4 Hefte.

Die „Kunst der Fingerfertigkeit" von Carl Czerny kann als eine ergänzende Fortsetzung der „Schule der Geläufigkeit" betrachtet werden; sie ist auch neben letzterer das bekannteste Studienwerk des fruchtbaren Tonsetzers und heute noch ebenso geschätzt wie zu seinen Lebzeiten. Während hunderte seiner, für Familie und Konzertsaal komponirten Werke, längst veraltet, verschollen und vergessen sind — (theilweise mit Unrecht) — erfreuen sich obengenannte Studien noch immer einer lebhaften Nachfrage.

8taktige Uebungen op. 821. 2 Hefte.

Die „160 kurzen, achttaktigen Uebungen" von Czerny erscheinen hier in der neuen Ausgabe in der Anzahl von 121, die das Wichtigste und Nützlichste daraus zur Entwicklung der Finger enthalten. Diese trefflichen Uebungen sind als Vorbereitung zu desselben Verfassers „40 täglichen Studien op. 337," „Kunst der Fingerfertigkeit op. 740" u. s. w. von grossem Nutzen und können der klavierspielenden Jugend nicht genug empfohlen werden. Sie sind, mehr wie viele andere Studienwerke Czerny's in progressiver Weise geordnet und sollten längere Zeit fleissig geübt werden, bevor man an das Studium grösserer Etüden schreitet.

Bravour.

Die Schule des Virtuosen" op. 365. 6 Hefte.

Das vorliegende Etüdenwerk Czerny's hat eigenthümliche Vorzüge und ist als ein sehr nützliches zu bezeichnen. Während etliche andere Etüdensammlungen desselben Autors (z. B. die sehr bekannte „Schule der Geläufigkeit" und „Schule der Fingerfertigkeit") fast nur glatte Passagen, und zwar die einfacheren, bequemeren Formen derselben behandeln — dafür allerdings höchstgesteigerte Schnelligkeit erringen — so legt der Komponist hier die verschiedenartigsten technischen Kombinationen und Stylarten seinen Stücken zu Grunde, so dass der Nutzen des Werkes ein vielseitiger wird. Zugleich hebt sich dasselbe an musikalischem Gehalte über so manche seiner anderen Produktionen bedeutend hervor. Die reichere und freiere technische Absicht regte auch die — keineswegs kränkliche — Phantasie Czerny's zu mannigfachen gehalt- und geschmackvolleren Gebilden an, und wir erblicken hier, anstatt des in unzähligen Bearbeitungen und Geläufigkeits-Etüden verflachenden Komponisten, mit Freuden den nicht unwürdigen Schüler Beethoven's und den Jünger jener Zeit, welche der klassischen Blütheperiode unmittelbar folgte. Auch die meisten der in leichtem und scherzhaftem Charakter gehaltenen Nummern haben hier nichts Triviales, sondern vereinigen elastische Lebendigkeit mit vieler Anmuth. — Der technische Werth der einzelnen Etüden ist ein verschiedener, da die technischen Probleme, die behandelt werden, von sehr verschiedenem Schwierigkeitsgrade sind, zum Theil der Mittelstufe angehören, zum Theil weit höher und bis nahe an die volle Virtuosität hinaufgreifen; keine einzige der Etüden behandelt jedoch etwas, das nicht ein spezielles Studium erforderte und verdiente. Der Lehrer und der sich zum Selbstunterricht Fortbildende wird immerhin auswählen müssen. Es wird das Richtigste sein, diejenigen Etüden zu üben, welche gerade die schwachen Seiten des Schülers treffen, oder solche, die auf ein bestimmtes Musikstück, welches danach vorgenommen werden soll, technisch vorbereiten. — Man wolle die vorgeschriebenen, oft sehr raschen Tempi überall zu erreichen suchen. Man vernachlässige aber auch keineswegs die Vortragszeichen, bemühe sich vielmehr um deren genaue Ausführung, da man nicht nur technischen Vortheil auch von dieser Seite gewinnen, sondern zugleich die Annehmlichkeit haben wird, diese, wie gesagt, werthvolleren Musikstücke als solche zu geniessen.

Etüden für die Jugend, 22 sehr leichte Präludien. op. 694. 1 Heft.

Diese kurzen Etüden in Präludienform haben ausser ihrem technischen noch den besonderen Zweck, als Einleitungstakte zu längeren Stücken zu dienen. Sie sind mannichfach gestaltet, doch bildet die Kadenz stets die harmonische Grundlage derselben. Der Schüler ist anzuleiten, die Auswahl daraus so zu treffen, dass das Präludium dem Charakter des Stückes, dem er es voraussetzen will, entspricht. Eine Uebertragung in andere Tonarten wird sich dabei oft nöthig und sehr nützlich erweisen. Es empfiehlt sich, den Schüler zum selbstständigen Bilden solcher Präludien anzuhalten.

20 leichte Präludien op. 501. 1 Heft.

Diese Präludien sind etwas länger und schwerer als die in Op. 694. Im übrigen gilt das dort in der Vorrede Gesagte auch für dieses Werk.

24 Etüden für die linke Hand op. 718. 3 Hefte.

Diese Etüden sind nicht, wie der Titel vermuthen lässt, für die linke Hand allein, sondern mit besonderer Berücksichtigung der Linken geschrieben. Vor oder neben Bertini op. 29 benutzt, haben sie sich für die Entwicklung der Geläufigkeit der linken Hand, zur Erzielung schöner Unabhängigkeit und Selbstständigkeit im Spiel von Tonleiterpassagen und gebrochenen Akkorden mannichfaltiger Art von grossem Nutzen erwiesen.

Leichte und fortschreitende Anfängerstücke op. 817. 3 Hefte.

Die nachstehenden, sehr melodiösen und stufenweis nach der Schwierigkeit geordneten Stücke empfehlen sich besonders durch die Abwechslung, welche ein grosser Theil von ihnen in rhythmischer Beziehung bietet. Deshalb muss beim Studium derselben auf genaue Eintheilung und Zählen der kleinsten Zeittheile geachtet werden.

Manchem Lehrer dürfte es willkommen sein, dass das Werk eine grössere Anzahl von Stücken im Violinschlüssel bietet, ehe der Bassschlüssel eingeführt wird.

In den ersten Stücken finden sich im Original viele Tonwiederholungen, welche dadurch, dass sie nach jedem Anschlag die Hand zu neuem Aufheben nöthigen, die Ruhe der Hand und das Legatospiel gefährden. Um diesen Uebelstand zu beseitigen, habe ich die betreffenden Stellen, ohne ihren melodiösen Charakter zu gefährden, umgeändert.

Tägliche Fingerübungen. 1 Heft.

Schon die ältesten Komponisten für Piano, z. B. Em. Bach, pflegten die Uebung der Tonleiter als höchst nützlich und wesentlich zu empfehlen, und in unserer Zeit hat man die Zweckmässigkeit dieses Prinzips allgemein anerkannt.

Was die verschiedenen Formen betrifft, unter denen man die Tonleiter dem Schüler in die Hände

gegeben, um ihre Uebung zu erleichtern und angenehmer zu machen, so sind diese sehr zahlreich und obgleich der Autor dieses kleinen Werkchens sie schon anderwärts auf sehr verschiedenartige Weise behandelt hat, so sind sie doch gewiss auch in dieser gegenwärtigen Form für den Pianisten von nicht geringerem Nutzen.

Da viel darauf ankommt, dass man jede Tonleiter ununterbrochen fortspiele, so muss man die Wiederholungszeichen wohl beobachten und jede Passage 6, 8 oder 10 mal gemäss der gegebenen Anweisung wiederholen, wobei der Grad der Geschwindigkeit sich nach den Kräften des Spielers richten muss, damit das Ganze klar, leicht, angenehm und gleichmässig fliesse und keine Anstrengung verrathe. (Vorrede Czerny's.)

Bevor der Schüler an das Studium der nachstehenden Uebungen geht, muss er die Dur- und Molltonleitern, die Dur- und Molldreiklänge bilden gelernt haben und sie schnell und sicher hersagen können. Er spiele alle Uebungen, nachdem er sich mit dem Fingersatz vertraut gemacht, auswendig. Sämmtliche Tonleitern und Dreiklänge werden erst mit jeder Hand allein geübt. Nachdem dies mit allen Uebungen des Heftes wiederholt bis zur vollständigen Sicherheit geschehen, werden dieselben erst in Gegenbewegung und sodann mit beiden Händen in gleicher Bewegung und mit Berücksichtigung der verschiedenen Stärkegrade *p. mf. f. ff. cresc. decr.* gespielt. Der Schnelligkeitsgrad wird nach dem Metronom nach und nach gesteigert.

Der erste Klavier-Unterricht. 100 Erholungen. 3 Hefte.

Von Czerny's „100 Erholungen" (ohne Opuszahl) musste eine Anzahl, weil veraltet oder schlecht gesetzt, fortgelassen werden. Was davon übrig geblieben, eignet sich besonders zur Uebung im Vomblattspiel für Schüler im Anfangsstadium, vielleicht nach dem ersten Jahre des Unterrichts. Solche Uebungen werden vorerst während der Lektion unter Aufsicht des Lehrers vorgenommen. Hat sich der Schüler einigermassen an schnellere Auffassung des Notenbildes und genaue Wiedergabe im langsamen Tempo gewöhnt, dann kann er die Uebung zu Hause fortsetzen.

Steingräber's Verlag.

Herausgeber: Merthe, E. Schwalm, Uso Seiffert, E. Breslaur.

Breslaur.

160 achttaktige Uebungen op. 821. 1 Band.

Jede Etüde hat, wie Hans v. Bülow sagt, den Zweck, „eine spezielle technische Fertigkeit durch Ausdauer zu erobern." Die Spezialfertigkeiten können sich beziehen auf tonleiterartige Gänge, auf Akkordbrechungen in engen und weiten Lagen, auf das volle Akkordspiel, das polyphone Spiel, auf Oktav-Terzen-Sextenübungen u. s. w. Je verschiedenartiger die Schwierigkeiten sind, welche die Etüden bieten, um so vielseitiger wird die Technik des Spielers sich herausbilden. Aber um dieses Ziel zu erreichen, müssen schon eine grössere Anzahl Etüden geübt werden, und je umfangreicher sie sind, desto längere Zeit wird ihr Studium in Anspruch nehmen und desto grössere Schwierigkeit wird ihre gründliche Ueberwindung besonders denjenigen bereiten, die nicht viel Zeit auf das Ueben verwenden können.

Da bieten nun die 160 8taktigen Etüden Czerny's, mit deren Neubearbeitung mich die Verlagshandlung betraut hat, ein reiches, mannigfaltiges Material, um die hauptsächlichen technischen Schwierigkeiten in kürzerer Zeit überwältigen zu lernen, als dies durch eine gleiche Anzahl längerer Etüden möglich wäre. Dadurch, dass jede der Etüden, wie der Komponist vorschreibt, 8 mal hintereinander gespielt werden soll, erhalten dieselben diejenige Ausdehnung, welche geeignet erscheint, Ausdauer im Spiel zu befördern.

Die vorliegende neue Ausgabe bringt vorerst fehlerfreien Text, vervollständigten Fingersatz und Ersetzung des häufig unbequemen durch einen bequemeren, — ferner genaue Anleitung zum Studium der Etüden und zur richtigen Ausführung der Verzierungen, sowie da, wo es der Komponist verabsäumt, übersichtliche Darstellung der musikalischen Interpunktion durch Phrasenbogen.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Eugen d'Albert's Klavierabend am 19. Januar brachte folgendes Programm: Beethoven: Fünfzehn Variationen, op. 35, Sonaten, op. 26 und 109. Chopin: Nocturno, op. 62, No. 1, H-dur, Sonate, op. 58, H-moll. Brahms: Ballade, op. 10, No. 2, Rhapsodie, op. 79, No. 2. C. V. Alkan: Allegretto (A-moll) aus op. 38. Strauss-Tausig: Walzer: „Man lebt nur einmal". Wer ein solches Programm von Anfang bis zu Ende mit gleicher körperlicher wie geistiger Kraft zu bewältigen vermag, der ist ein Wesen, das über menschliche Grösse emporragt, ein Riese, wenn er auch nur 4 Fuss 3 Zoll misst. Mit Staunen und Bewunderung folgten wir dem klaren, durchgeistigten Spiele, das dem Hörer das vollste Verständniss der Stücke erschloss und von dem liebevollen Versenken in den Geist der vorgeführten Stücke zeugte. Nichts Kleinliches haftet d'Albert's Spiele an, in grossen Zügen dichtet er die gewaltigen Gedanken eines Beethoven nach, er entfesselt alle Gewalten der Leidenschaft, wenn es gilt, einen Satz wie den letzten der Chopin'schen Sonate op. 58 darzustellen. Seinem Spiel ist allerdings die sanft bewegende, gefühlvolle Seite weniger eigen, aber was thuts, ist doch in seinen Leistungen die edelste kraftvollste Männlichkeit verkörpert und die Menschheit und Sinnigkeit seines Spiels bieten vollauf Ersatz für den Mangel an Sinnlichkeit. Ein herrlicher, tonschöner Bechstein hielt den eisernen Fingern d'Alberts tapfer stand und liess wahrhaft orchestrale Tongewalten aus seinem Innern emporsteigen.

Fräulein **Isabella Lourié**, ehemals Schülerin von Theodor Kullak, Heinrich Ehrlich und Karl Reinicke, gab am 21. Januar in der Singakademie ein Konzert mit Orchester. Sie spielte Chopins E-moll-, Mendelssohns G-moll-Konzert und Schumanns Carneval. Die junge Künstlerin, die schon früher, bei Gelegenheit ihres ersten Eintritts in die Oeffentlichkeit, die günstigsten Hoffnungen erweckte, hat durch ihre heutigen Leistungen bewiesen, dass sie zu den Berufenen unter den Klavierkünstlern zählt. Die Ruhe und Sicherheit, mit der sie im allgemeinen ihre Aufgaben bewältigte, — einzig und allein der Anfang des Mendelssohn'schen Konzerts und Einiges im Carneval, den ich nur zum Theil gehört, kamen etwas überhastet zum Vorschein — die Klarheit und Deutlichkeit ihres Spieles, die Fähigkeit, die feinsten Nüancen aufs glück-

lichste herauszuarbeiten, bewiesen, dass sie in technischer Beziehung schon eine hohe Stufe der Entwicklung gelangt ist. Viel mehr als diese fesselte die Hörer das Temperamentvolle ihres Spiels, der wahrhaft poetische Ton, der im Piano von unsagbarem Reiz ist, und lebhaft an Frl. Kleebergs unvergleichlichen Anschlag erinnert, sowie die häufig ganz eigenartige, doch stets von künstlerischen Intentionen zeugende Auffassung. Etwas mehr Grösse des Tones bleibt zu wünschen, es konnte sich nicht immer gegen das Orchester — es war das philharmonische — behaupten.

Das Programm enthielt noch die Orchester-Serenade eines jungen Komponisten Georg Schumann, ein freundliches, annuthendes Werk, mit ansprechenden, wenn auch nicht gerade originellen melodischen Themen deren Durcharbeitung aber von Geschick und Sinn für künstlerische Gestaltung zeugt.

Emil Breslaur

Das Konzert der Frau **Amalie Joachim** am 15 Januar eröffnet den Reigen unserer diesmaligen Halbmonats-Konzertrückschau. Ueber die unvergleichliche Liedersängerin zu schreiben ist jedesmal eine Freude da nur Gutes zu sagen ist, nur Meisterleistungen für unsern künstlerischen Nachwuchs als solche zu bezeichnen sind. Wohl hat die unbarmherzige Zeit der Sängerin die schöne weiche innere Tiefe geraubt, so dass ihr eigentliches Altregister (unterhalb des eingestrichenen C) fast dahin ist — aber wie schön sind immer noch Mittelregister und Höhe! Und welche unsägliche Tonbildung! Vor allem aber welche tief verständnissvolle Auffassung und Deklamation! Die von ihr meisterhaft gesungene „Dichterliebe" von Schumann gehört aber auch zu ihren dankbarsten Aufgaben. Die Herren Petri, Rehberg und Schröder aus Leipzig standen abermals der Künstlerin mit wohlgelungenen Violin-, Piano- und Violoncello-Vorträgen zur Seite. Sie spielten Schumann's *d-moll* Violinsonate und das *g-moll* Trio.

Unsere **Singakademie** unter der verdienstlichen Leitung des Hrn. Prof. **M. Blumner** brachte in ihrem Konzert am 13. Januar eine Auslese Bach'scher Kantaten. Sind doch die Schätze des grossen Altmeisters der deutschen Kirchenmusik fast unerschöpflich. Prof. Blumner fasst, indem er diese selten gehörten Werke aufführt, seine Stellung und seinen Beruf als Leiter unseres vornehmsten Chores in echt künstlerischer, idealer Weise auf. Bei dem nervösen, unsichern Umhertappen der modernen musikalischen Hervorbringungen muss es einen Punkt geben, nach welchem sich stets der Blick wenden kann, um wieder Halt zu gewinnen, einen Altar, auf welchem das heilige Feuer edelster Kunst, sicher vor den Stürmen, ruhig leuchten und erwärmen darf.

Zu den würdigen Priestern dieser Kunst gehört auch Prof. **Heinrich Barth**, unser vortrefflicher Pianist, der zwei Klavier-Abende im Saale der Kgl. Hochschule für Musik veranstaltete. Ich bin nur im Stande über den ersten derselben berichten zu können. Er fand am 14. Januar statt. Das Programm wies die Namen Mozart, Scarlatti, Beethoven, Brahms, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Rubinstein und Henselt auf, stellte also an den Spieler die mannigfachsten Anforderungen in Bezug auf stilvollen Vortrag. Ueberall kam hier der denkende Künstler zur vollsten Geltung, der mit vollendeter Technik wunderschönen Ton und von jeder Manier freien Vortrag verbindet. So bereiteten also die Vorträge den Konzert zahlreichen Hörern einen hohen, echt künstlerischen Genuss.

Ein Konzert, dem die Leser unseres Blattes gewiss ihre volle Sympathie entgegen bringen werden, fand am 15 Januar (Sonntag) mittags im Konzertsaal des kgl. Opernhauses statt. Es war zum Besten des Vereins **„Hülfwida"**, der ja dem höchst lobenswerthen Zweck dient, bedürftige Musiker-Wittwen und Waisen zu unterstützen. Durch die höchst wirksame Fürsprache der Frau Gräfin von Hochberg, der Gattin unseres General-Intendanten, war der schöne Saal bewilligt worden und hatten sich erste Kräfte zur Mitwirkung bereit finden lassen. Wo wäre sonst ein Programm ermöglicht worden mit den Namen: Marcella Sembrich, Amalie Joachim, Elisabeth Leisinger, Heinrich Ernst, Franz Betz u. s. w. Die Gesangvorträge der Genannten erregten den Enthusiasmus des bis in den letzten Winkel gefüllten Saales, dazu spendeten der berühmte Harfenist Ch. Oberthür aus London, der Pianist Hr. Sormann und die Violinistin Frl. G. Morgan vortreffliche Instrumentalleistungen, so dass das Konzert ein ebenso glänzendes finanzielles wie künstlerisches Ergebniss hatte.

Ein neues „Wunderkind", der 12jährige **Ernst Schelling** aus Amerika, Pianist, gab am 16. Januar ein Konzert in der Singakademie. Wozu soll das? Haben wir nicht schon übergenug erwachsene ganz- und halbwegs Klaviervirtuosen? Müssen wir noch in jedem Winter ein halbes Dutzend mit der Brütmaschine erzielte Reetküchel über uns ergehen lassen? Hier ist 99 mal unter 100 Fällen zur Dressur, und die armen Wesen flössen uns mehr Bedauern ein, als sie im Stande sind uns einen wirklich künstlerischen Genuss zu bereiten. Möge ein begeisterter hoffnungstrunkener Vater seinen „niedagewesenen" Sprössling immerhin einmal einem Freundes- und Kennerkreise vorführen, nur soll er das zulhrofe Geschöpfchen nicht zum Zweck des Gelderwerbs durch die Welt schleppen, ihm die Jugend damit verpfuschend. Der kleine Schelling hat Talent, muss aber zunächst noch viel lernen.

Der Pianist Herr **Gustav Berger** konzertirte am 17. Januar im Hôtel de Rome. Wir haben Gelegenheit gehabt, das Werden des jungen Künstlers Schritt für Schritt zu verfolgen, und haben nun die Freude, bestätigen zu können, dass die früher gehegten guten Hoffnungen sich zu erfüllen begonnen. Sein Ton ist grösser und edler geworden, sein Vortrag, dem rein Aeusserlichen abgewandt, zeugt von gutem musikalischen Sinn, ebenso kommen Rhythmus und Dynamik bei ihm zu ihrem vollen Rechte. Ihn unterstützten die hiesige junge Altistin Frl. Helene Jordan, eine Schülerin der Frau Schultzen-von Asten, und der Violinist Kammermusiker Herr Eismann aus Dresden. Erstere, im Besitz einer sehr schönen, trefflich geschulten Stimme, leistete Hervorragendes, Letzterer weniger Gutes, schleppt

aber war die Klavierbegleitung zur Violine durch Herrn Sinnamor. Es ist ein starkes Stück, den Hörern dergleichen zuzumuthen.

Am 20. Januar spielte Herr **Alfred Sormann**, und zwar die Konzerte Es-dur von Beethoven, E-moll von d'Albert und F-moll von Henselt, also Aufgaben ersten Ranges, denen der Spieler wohl noch nicht ganz gewachsen ist. Die Leistungen litten unter einer gewissen gleichmässig kühlen Temperatur und so fehlte oft der nöthige frische Zug und Schwung.

Das zweite Abonnementskonzert der Herren **S. Sauret** und **H. Grünfeld** (Violine und Violoncello) hatte am 24. Januar den Saal der Singakademie vollständig gefüllt. Wie immer erwiesen sich die sehr geschätzten Künstler als vorzügliche Vertreter ihrer Instrumente. Wenn Herr Grünfeld durch seinen schönen Ton hervorragt, so ist an Herrn Saurets Spiel vor allem die ganz bedeutende Technik zu rühmen. Sie spielten zusammen mit dem Pianisten Herrn **Felix Dreischock** Beethovens grosses B-dur Trio ganz vollendet, ausserdem jeder der Herren noch mehrere Soli. Die mitwirkende Sängerin, Frau **Höck-Lechner** aus Karlsruhe, im Besitz einer freundlichen Sopranstimme, thut nur in Sentimentalität und überkünstelten Zuspitzen des Vortrags des Guten zu viel. Der Hälfte wäre bei ihr mehr als das Ganze. Ihr fehlt Natur und schlichte Empfindung.

Unsere **Königliche Oper** steht in diesen Tagen unter dem glänzenden Sterne der Frau **Marcella Sembrich**. Sie sang bisher die „Traviata“, die „Königin der Nacht“ und die Susanna in Mozarts „Figaro“. Wer die begnadete Künstlerin in letzterem Werk des Gartenarien singen zu hören das Glück gehabt hat, ist um eine schöne, unauslöschliche Erinnerung reicher!

Theobald Rehbaum.

Wenn alle Superlative erschöpft sind, wie dies aus den Berichten über die bisherigen Bülow-Konzerte ersichtlich, so bleibt nichts übrig, als wieder mit dem nüchternen Positiv anzufangen, und so will ich denn als ganz „positive“ Thatsache melden, dass es im obengenannten Konzerte (13. Januar) möglich wurde, unser, nach viermonatlichen unausgesetzten Zumuthungen an die Gehörorgane erschöpftes Publikum in einem Grade zu enthusiasmiren, wie ich dies überhaupt in einem Berliner Konzertsaal noch nicht erlebt habe. Dies merkwürdige Gesammtergebniss setzt sich aus folgenden ebenfalls merkwürdigen Einzelheiten zusammen: ein junger verhältnissmässig unbekannter Komponist nimmt die Stelle des eigentlichen, sehr beliebten Dirigenten ein, um ein anstrengendes, für die Ausführenden, wie für die Hörer gleich schwieriges Orchesterwerk seiner Komposition zu leiten, und das Publikum, anstatt sich, wie gewöhnlich in solchen Fällen kühl abwartend zu verhalten, lohnt das Wagestück mit lebhaftem, in mehrmaligem Hervorruf des Komponisten gipfelndem Beifall. Dann tritt der eigentliche Dirigent auf und wird, obwohl er schon zum fünften Mal in diesem Winter an derselben Stelle erscheint, vom Auditorium mit einem Jubel begrüsst, als handle es sich um einen langjährig vermissten Liebling; wieder ist es ein, alle Kräfte des Orchesters und der Hörer in Anspruch nehmendes Werk, mit dem er beginnt (Wagner's Meistersinger-Vorspiel), aber die Wirkung ist eine so mächtige, die Beifallsäusserung eine so lebhaft wirkende, dass er es da capo spielen lässt. Drittens lässt sich einer der jüngeren Klaviervirtuosen aus der Liszt'schen Schule hören, aber nicht einer von den mit Recht gefürchteten „Klaviertitanen“, sondern ein Virtuose im besten Sinne des Wortes, der seine vollendete Technik nur im Dienste einer reinen klassischen Schönheit verwendet. Viertens vermittelte eine Tarantelle für Flöte und Klarinette (mit Orchester) von Saint-Saëns das seltene Vergnügen, zwei ausgezeichnete Glieder unseres philharmonischen Orchesters einmal wieder als Solisten zu hören, und endlich fünftens fand die Schlussnummer des Konzertes, Beethoven's grosse Leonoren-Ouvertüre die Hörer in einem Zustande der Frische und Empfänglichkeit, als ob alles Vorangegangene nur Kinderspiel gewesen wäre.

Dies die Thatsachen, und nun zu den Namen. — Der Komponist der erwähnten Symphonie, richtiger „Symphonischen Phantasie“, ist **Richard Strauss**, ein Sohn des berühmten Münchener Hornisten, trotz seiner Jugend schon seit einigen Jahren in Musikerkreisen als hochbegabter Künstler bekannt. Seine neueste Arbeit „Aus Italien“ betitelt, sucht in vier Sätzen „Auf der Campagna“, „In Roms Ruinen“, „Am Strande von Sorrent“ und „Neapolitanisches Volksleben“ die vom Autor auf einer italienischen Reise empfangenen Eindrücke zu schildern, und bei der Gemüthstiefe, der Erfindungskraft und der ungemein ausgebildeten Kompositionstechnik desselben gelingt ihr dies so vortrefflich, dass sie zweifellos bestimmt ist, den Ruf des Komponisten in die weitesten Kreise zu verbreiten, ungeachtet der bedeutenden Ausführungs-Schwierigkeiten, durch deren Ueberwindung sich unser philharmonisches Orchester übrigens ein ganz besonderes Verdienst erworben hat. — Der Solist des Abends, Herr **S. Stavenhagen**, bewährte im Vortrage des Beethoven'schen C-moll Konzertes sowie zweier Stücke von Liszt, Petrarca-Sonett und Rhapsodie No. 12, die Eigenschaften, die ich oben an ihm gerühmt. Seit jenen denkwürdigen Londoner Liszt-Tagen des Jahres 1886, wo ich Zeuge seines Erfolges im Krystallpalast war, hat er zweifellos eine noch weit höhere Stufe der künstlerischen Vollendung erreicht, und doch fühle ich mich überzeugt, dass es noch nicht die höchste, von ihm zu erklimmende ist. — An Tiefe und Bedeutsamkeit des Gedankeninhaltes stand Saint-Saëns' Tarantelle hinter den übrigen Nummern des Programmes weit zurück; da indessen die Anmuth und graziöse Leichtigkeit in unseren Konzertsälen leider nur zu seltene Gäste sind, so war die Vorführung des Werkes dankenswerth, ganz abgesehen davon, dass es unseren vortrefflichen Künstlern Andersen (Flöte) und Eshberger (Klarinette) Gelegenheit gab, ihre Meisterschaft in vollem Umfange zu bewähren.

Ueber Bülow's Dirigiren gestatte ich mir (meinem Vorsatz gemäss, die Superlative einmal ruhen zu lassen) nur zwei Bemerkungen. Die eine der Wunsch, wäre es doch möglich, seine Auffassung und Inton-

pretationsweise der musikalischen Meisterwerke, gleichsam in Erz gegossene, als unvergängliche Muster-Typen unseren jüngeren Dirigenten zu überliefern und auf diese Weise das von ihm so wunderbar Nachgeschaffene zu erhalten. Das andere von Dank, dass er dem leidigen Missbrauch das Trompetensolo der Leonoren-Ouverture in einem abgelegenen Raum blasen zu lassen, ein Ende gemacht hat. Das gedankenlose Verkennen der Grenzen zweier völlig getrennter Gebiete, das plötzliche Hineintragen der Bühnen-Illusion in den Konzertsaal — eine Art ästhetischer Maskerade — hat mein künstlerisches und logisches Empfinden stets auf's peinlichste berührt, und ich hoffe, dass Bülow's Auffassung (welche übrigens auch z. Z. Julius Rietz in Leipzig vertrat) allgemein angenommen werden wird, dass unsere Dirigenten auf die Anwendung so kindischer Mittel, die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen, ein für allemal verzichten werden. *W. Langhans.*

Am Sonnabend, den 21. Januar veranstaltete Herr Kapellmeister **Karl Meyder** im Konzerthause seinen ersten „Opern-Abend". Das Programm enthielt den ersten Akt des unverwüstlichen Verdischen „Troubadour", sowie den dritten Akt aus Gounods allbeliebter „Margarethe". Dass Herr Meyder mit Einstellung dieser Abende eine dankenswerthe Neuerung für sein Repertoir geschaffen, zeigte das bis auf den letzten Platz gefüllte Haus. Um die Ausführung der Solopartien in den obigen Werken machten sich die Damen Frl. Grimminger und Frl. von Holwede, sowie die Herren von Richard, Räuber und Weinberg verdient. Die zahlreichen Zuhörer nahmen das ihnen Dargebotene mit lebhaftem Beifall auf. —h

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Beim letzten Krönungs- und Ordensfeste erhielten Herr Professor G. Engel den rothen Adler-Orden IV. Kl., die Herren Konzertmeister Rehfeld, Musikdirektor G. Jawer, Professor A. Geyer den Kronen-Orden IV. Kl.

— Hr. Professor Ernst Rudorff erhielt das Ritterkreuz des Portugiesischen Christus-Ordens, wahrscheinlich für seine im vorigen Jahre entfaltete Dirigententhätigkeit in Lissabon, die mit so reichem künstlerischen Erfolge gekrönt war.

— Der Akademische Musikdirektor Hr. Hermann Stange in Kiel wurde zum Kgl. Professor ernannt.

— Hr. Prof. Dr. Oskar Paul in Leipzig wurde zum Ehrenmitgliede der Kgl. Academie Sta. Cecilia in Rom ernannt.

— Dem Lehrer für Klavier und Orgel an der Kgl. Musikschule zu Würzburg, Leo Glötzner, wurde der Titel eines Kgl. Professors verliehen.

— Felix Draeseke's neue Sinfonia tragica kam kürzlich durch die k. Kapelle zu Dresden zur ersten Aufführung und wird von der Dresdner Kritik als ein hochbedeutendes Werk gerühmt.

— Die jetzt im Verlage von Grüninger erscheinende „Neue Musikzeitung" hat ihren alten Redakteur, Hrn. Aug. Reiser, der durch seine rastlosen Bemühungen und sein seltenes Redaktionsgeschick zur Hebung der Zeitung so viel beigetragen, wieder erhalten. Ihm zur Seite steht eine jüngere bewährte Kraft, Hr. Hallborn, der auch die im selben Verlage erscheinende Jugendpost leitet. Die No. 1 des neuen Jahrganges ist ebenso reichhaltig als anziehend, sie enthält u. a. Bilder und Lebensbeschreibungen von Clementi, Clementi-Czerny von Dr. Otto Neitzel. — Offener Brief von Elise Polko. — Zum Gruss von Aug. Reiser. — Die Beurtheilung Hyäne von Richard Schmidt-Cabanis. — Musikalisches aus dem Rom der Cäsaren von Ernst Eckstein. — Die Geige mit dem Engelskopf. Skizzenblatt von Elise Polko. — Russische Saisonplaudereien von A. Moszkowski. — Franz Schubert und sein Lied. — Ein „Poem" Richard Wagner's. — Illustrationen zum Trompeter von Säkkingen („Behüt' dich Gott, es wär' so schön gewesen"); und eine Musikbeilage, enthaltend: „Liebeswerben", Lied von Vinc. Lachner. Andante aus der vierhändigen Klaviersonate von Czerny (arrang. zu 2 Händen von O. Neitzel). „Andante religioso" für Violine und Klavier von Ed. Rohde jr. —

— Stephen Heller ist in Paris gestorben. Er war am 15. Mai 1815*) in Pest geboren und veranstaltete schon in seinem 13. Lebensjahre mit grossem Erfolge Konzerte, in denen er als Virtuose und Komponist auftrat. Im Jahre 1838 ging er nach Paris, wo er bis zu seinem Tode verblieb und eine sehr geachtete Stellung einnahm. Liszt, Chopin, Berlioz, Hiller, zollten ihm laute Anerkennung. Doch in das grössere Publikum der Seinestadt drangen seine Kompositionen nur langsam; dagegen fanden sie Verbreitung in Deutschland, wo Schumann für sie wirkte und wo auch seine Eigenart von den Musikfreunden bald erkannt wurde. Nur langsam gelang es ihm, die ihm gebührende Stellung zu erreichen; sein Name zählt zu den besten. Er schrieb nur Klavierkompositionen (über 150), aber diese sind reich an echt künstlerischen Vorzügen und zeichnen sich durch Anmuth, Melodik, originelle oft überraschende Harmonik und vornehme Haltung aus. Seine letzten Jahre waren durch Vermögensverluste und Kränklichkeit getrübt.

Zu seinen verbreitetsten Werken gehören die Etüden op. 16, 45, 46 u. 47, ferner „Auf Flügeln des Gesanges" (Schlesinger), Tarantellen op. 85 u. 137, Saltarello op. 77, Spaziergänge eines Einsamen op. 78, Im Walde op. 86 u. 128, (Breitkopf u. Härtel u. Kistner). Weniger bekannt, aber höchst beachtenswerth ist sein „Notenbuch für Klein u. Gross". (Simrock).

— Von dem Königlichen Konservatorium für Musik in Dresden ist der Redaktion ein Heftchen zugegangen, welches den Lehrplan für 8 Abtheilungen

*) Langhans und Riemann geben 1814 als Geburtsjahr Hellers an. E. R.

derselben enthält. Es dient zur genauen Orientierung über die Anforderungen beim Eintritt und über die zu erstrebenden Ziele. Es bringt die Unterricht und Eintheilung sämmtlicher Lehrgegenstände, der für jede Schule bemessenen Zahl von Jahrgängen Unterrichtsstunden und Schüler, der zum Eintritt in die einzelnen Schulen geforderten Vorkenntnisse, des Unterrichtshonorars, des in den einzelnen Jahrgängen einem jeden Fache vorgeschriebenen Lehrstoffes und der Lehrmittel, wobei genaue Unterschiede stattfinden, ob der Betreffende sich der öffentlichen Laufbahn als Konzertspieler oder Sänger oder dem Lehrfach widmen will, endlich die Angabe der für jeden Jahrgang einer Schule der I. Abtheilung angehörigen obligatorischen Fächer. Es ist genau angegeben, welche Vorkenntnisse beim Eintritt für jede der verschiedenen Abtheilungen nothwendig sind, bei der Bewältigung des für jeden Jahrgang vorgeschriebenen Stoffes ist ein Durchschnittsmass der Begabung angenommen, wobei aber nicht ausgeschlossen ist, dass begabte Schüler die Klassen schneller durchlaufen, während minder Befähigten eine längere Zeit, bezw. Wiederholung gestattet ist. Es ist schliesslich noch bemerkt, dass der angegebene Lehrstoff nur im allgemeinen die Grundlage des Unterrichts zu bilden habe und massgebend für die Stufe der Ausbildung sei, während es im einzelnen dem Lehrer freistünde, das Lehrmaterial auszuwählen.

— Prof. Klindworth kündigt seinen Klavierunterricht in New York für 10 Dollar die Stunde an.

Leipzig. In sorgfältiger Vorbereitung ging Carl Maria von Webers hinterlassenes Werk, die dreiaktige komische Oper „Die drei Pintos" im hiesigen Stadttheater in Szene. Unter Zugrundelegung des Textbuches von Theodor Hell, der hinterlassenen Entwürfe und ausgewählten Manuscripte des Komponisten hat der Hauptmann Hr. Carl von Weber, der Enkel des Komponisten, den dramatischen Theil, der Kapellmeister des hiesigen Theaters Hr. Josef Mahler, den musikalischen Theil bearbeitet und die Aufführung des von dem Direktor Max Staegemann inscenirten Werkes geleitet.

Der Erfolg der Aufführung war ein gewaltiger. Das Werk sprudelt und quillt von melodischer Schönheit und eroberte sich im Sturm die Herzen der Hörer. Aus der Vollkraft seines Schaffens heraus hat der Meister diese Weisen erfunden und gesungen, und was er erdacht, das ist pietätvoll aus- und durchgeführt worden von seinem Enkel und von Mahler. Der erste Akt bringt zu der munteren Weisenfülle auch volles dramatisches Leben auf die Szene und fand enthusiastische Aufnahme. Obwohl der zweite Akt eine Reihe ermüdender Partien bringt, stockte doch die dramatische Handlung und das beeinträchtigte die Wirkung, allein der dritte Akt mit seiner fortreissenden Heiterkeit in Wort und Ton und scenischer Gestaltung errang wieder den Zuspruch der Hörer. Viele Nummern mussten wiederholt werden. Als der Vorhang zum letzten Mal gefallen und alle Darsteller unzählig oft erschienen waren, hob sich die Gardine und zeigte Weber's Kolossalbüste inmitten der Szene.

Bücher und Musikalien.

Julius Handrock. Op. 100. 50 melodisch technische Klavier-Etüden für den Unterricht auf der Mittelstufe. Leipzig, C. F. Kahnt, Nachfolger.

Der Autor hat diese Etüden in drei verschiedenen Ausgaben erscheinen lassen. Ausgabe A bringt die sämmtlichen Etüden, von denen immer eine für die rechte Hand, die andere für die linke Hand geschrieben ist; Ausgabe B. bringt die Etüden für die rechte Hand allein, Ausgabe C dagegen für die linke Hand. Das Warum dieser Sonderung ist nicht recht klar, da man bei der technischen Ausbildung doch stets beide Hände zugleich in's Auge fasst und Abwechslung, um Ermüdung zu verhüten, geboten ist. Was die Etüden selbst betrifft, so gehören sie zu den besten ihrer Gattung. Es sind Studien, die ihrem Zwecke, die Technik auszubilden, voll und ganz nachkommen; ihr hauptsächlichstes Ziel ist die Passage und der gebrochene Akkord. Terzen- und Oktavengänge kommen erst vereinzelt vor. Wenn wir etwas auszusetzen hätten, so ist es der Mangel an Wechsel der Tonart, die weitaus grösste Hälfte der Stücke ist in C-dur geschrieben und moduliert nur in die nächstverwandten Tonarten, die übrigen Stücke sind in G- oder F-dur geschrieben, nur einmal taucht A- und Es-dur auf. Unsere moderne Musik ist im Wechsel der Harmonien und der Modulationen derart reich, dass es immer wünschenswerth ist, wenn neues technisches Material auch diese Seite berücksichtigt.

Gustav Damm. Uebungsbuch nach der Klavierschule. Steingräber's Verlag, Hannover.

Das Buch enthält 93 Etüden aus den Studienwerken von Clementi, Czerny, Corelli, Hummel, Kiel, Raff u. a. Die Auswahl ist sehr zu empfehlen; die Etüden, gut phrasirt und revidirt, sind in progressiver Folge von den Anfängen bis zur Mittelstufe geordnet und mit sorgfältiger Beachtung für die vielseitigen Anforderungen der Technik ausgewählt, wobei der Herausgeber es sich hat angelegen sein lassen, auf jede mehr mechanische Uebung eine anregende Vortrags-Etüde folgen zu lassen. Als Anhang sind der Sammlung noch die „Täglichen Studien" von R. Schwalm beigefügt. A. M.

Antworten.

H. J. D. Treptow a. T. Major v. Strantz vom Kaiser Alexander Regt. ist im vorigen Jahre als Oberst a. D. in Weimar gestorben. Dir v. Strantz war Lieutenant bei der 2. Schützen-Abtheilung, später beim 6. Jäger-Bat. in Breslau.

C. H. Paderborn. Mit Dank angenommen.

R. B. Die Herren Rire und Erler, Krausenstrasse 30, haben eine Niederlage der Instrumente der Pianoforte-Fabrik „Apollo“ in Dresden. Man wird Ihnen gern gestatten, die Instrumente zu prüfen.

Vereine

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin

In der Sitzung am 16. Januar setzte Herr Dr. A. Ch. Kalischer, welcher an Stelle des behinderten Herrn Prof. Dr. Alsleben den Vorsitz führte, seine Vorträge über Musik und Moral fort. Die Betrachtung des XVII. Jahrhunderts führte den Vortragenden zur Berücksichtigung der poetischen „Gesellschaft der gekrönten Hirten und Blumenorden“ oder der „Pegnitz-Schäfer“, deren Meister Georg Philipp Harsdörffer (1607—1658) sich auch um die Musik als sonderbare rührende Macht gekümmert hat. Dieses kommt vornehmlich in Harsdörffers didaktisch allegorischem Poem „Gesprächspiele“ oder „Frauenzimmergesprächspiele“ zum Ausdruck, wobei der 5. Theil für die Musik von Wichtigkeit erscheint. Der Musik wird in einem derjenigen, allegorisch-grotesken Schauspiele als einer heilenden Macht das Wort geredet. Das Interessanteste daran ist eine poetisch-musikalische Darstellung der 7 Hauptlugenden, die mit den damals erkannten 7 Planeten in musikalische Parallele gesetzt werden, jeder Tugend entspricht ein musikalischer Grundton. Jedem Tugend-Planeten soll in jenem Werke eine Symphonie oder künstliche Ausstimmung des Tones vorangehen. Der 7 Tugend-Planeten Thon oder Stimmen sind eben dort von Sign. Gottl. Staden in „kunstzierliche Melodien“ gesetzt. Es folgen nur einige sehr ernste Geister, zunächst der als Mathematiker, Physiker und Astronom gleich ausgezeichnete Christian Huyghens (Hugenius 1629—1695), der sich um Begründung der gleichschwebenden Temperatur hohe Verdienste erworben hat. Seine musikalischen Beiträge sind in einer ebenso eigenartigen als populären Schrift enthalten, in seinem Kosmotheoros (Weltbeschauer), worin der Nachweis unternommen wird, dass auf allen anderen Planeten und Fixsternen ein ähnliches Leben, meist sogar in erhöhter Potenz vorhanden sei, wie auf unserem Erdplaneten. Da Huyghens den transcendenten Bewohnern höhere Musikwonne als den Erdbewohnern zuerkennt, so folgt daraus, dass eine derartige Erkenntniss des Erdbewohners immer mehr zur Demuth und Bescheidenheit bringen muss. Der Vortragende berücksichtigte heute ferner noch zwei Denker ersten Ranges, nämlich Benedikt von Spinoza (1632—1677) und Gottfr. W. von Leibniz (1646—1716): den Ersteren als den einzigen unter allen grossen Philosophen, der die Musik nicht nur gänzlich vernachlässigt hat, sondern der noch gelegentlich zu verstehen giebt, dass er allen überschwänglichen Anschauungen vom Grundwesen der Musik durchaus abhold ist. Die darauf bezüglichen Stellen aus Spinoza's Ethik werden vorgetragen und kritisirt. Um so erfreulicher ist es, dass Spinoza's grosser Zeitgenosse Leibnitz uns so ausserordentlich für die Geringschätzung und Vernachlässigung der Musik durch Spinoza entschädigt. Das wird des näheren aus der Leibnitz'schen Abhandlung „Über Macht und Anwendung der Musik“ nachgewiesen, worin die musikmoralische Macht in ebenso scharfsinniger als schöner und fesselnder vielseitiger Weise gepriesen wird, weshalb ihm auch schon von Gottfr. Herder so hohes Lob gespendet wird. — An den von den Anwesenden mit vielem Interesse verfolgten Vortrag schloss sich der musikalische Theil des Abends. Die Herren Prof. Loeschhorn und Direktor Wechmann spielten eine Reihe von Nummern aus Loeschhorns vierhändigen Klavierstücken Op. 182 u. 113, von welchen Werken das erstere, dessen Primopartie im Umfange von 5 Tönen gehalten ist, für Anfänger und das zweite für fortgeschritteners Schüler berechnet ist. Dann folgt die erste Sonate für Gesang und Klavier von Kaufmann, ausgeführt durch die Herren Mohler und Pauter. Nach einigen Bemerkungen, welche Herr Dr. Kalischer an den Gedanken, den Gesang mit der Sonatenform zu verbinden, knüpfte und nach Mittheilungen des Vereinsbibliothekars Herrn B. Olbrich über den derzeitigen Stand der Bibliothek, besprach Herr Wechmann ein von Herrn P. Kachfall entworfenes Aufgabenbuch für den Musikunterricht, von welchem Buch sämmtlichen Anwesenden je ein Exemplar zur genaueren Orientierung übergeben wurde. Das Buch stellt sich als äusserst brauchbar dar, da es den Bedürfnissen der Lehrer und Schüler in gleicher Weise Rechnung trägt und auch den Eltern der Schüler die Möglichkeit giebt, in bequemer Weise mit dem Lehrer in schriftlichen Verkehr zu treten. Ein bedeutend erzieherischer Werth des Buches liegt darin, dass es nicht nur Aufgabenbuch, sondern auch gleichzeitig Zensurbuch für jede Stunde ist. Sodann ist auch noch Raum für das Notieren der bereits gespielten Musikstücke, und auf den letzten Seiten ein Verzeichniss der in der Musik gebräuchlichen Fremdwörter, sowie einige Regeln über die Aussprache derselben, vorhanden. — Am Schluss der Sitzung fand die Aufnahme 4 neuer Mitglieder statt.

H. Schomann, I. Schriftführer, Gartenstr. 72

Dienstag, 14. Februar 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Tagesordnung:
1. Vortrag des Herrn William Wolf über die Bedeutung der Tonmalerei.
2. Musik. Vortrag der Herren O. Nessig und P. Lonsewsky: Sonate für Klavier und Violine von A. Chr. Kalischer, Satz I.
3. Mittheilungen, Fragekasten.

Der Vorstand.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Die erste Sitzung im neuen Jahre fand am Freitag, den 6. Januar statt.

Herr cand. med. Müller führte ein von ihm neu konstruirtes Pedal vor. Eine genaue Beschreibung und Besprechung desselben behalten wir uns vor. Doch sei erwähnt, (als Hauptpunkt der Erfindung) dass bei Anwendung des Pedals die Ruhe des Fusses sich nicht in dem Hacken, wie wir es gewöhnt sind, sondern in der Spitze befindet. — Hieran schlossen sich Klaviervorträge zu zwei und vier Händen, ausgeführt von Mitgliedern des Vereins.

Die zweite Soirée des Vereins am 25. Januar bot dem Publikum ein sehr reichhaltiges und gutes Programm. Als Komponisten waren „Goldmark, Reinecke, Brahms, X. und Ph. Scharwenka, Saint-Saëns, Raff, Kretschmar und Alb. Becker“ vertreten, deren Werke durch die Damen: Fr. Scharwenka-Stresow, Frl. Hel. Schmedes und Frl. Elis. Jeppe und durch die Herren Prof. X. Scharwenka und Hof-Violoncellist H. Grünfeld (beide Mitglieder des Vereins) künstlerisch wie-

dergegeben wurden. Sämmtliche Vorträge fanden bei den Zuhörern den reichsten Beifall, und Herr Prof. X. Scharwenka, der den Abend sehr angestrengt thätig war, erfreute durch seine meisterhaften Klaviervorträge ganz besonders die Anwesenden.

Faster.

Anzeigen.

Eingesandte musikalische Novitäten zur Besprechung.

Im Verlage von Steingräber in Hannover erschien soeben die Collection der Czerny'schen Klavier-Studien-Werke in gediegendster Ausgabe, revidirt von R. Schwalm, Seifert, Horthe und Breslaur. Obgleich Czerny's Werke auch in anderen billigen Ausgaben erschienen sind, so kommt doch keine der Steingräber'schen an Gediegenheit gleich. Die **„Schule der Geläufigkeit"** von **Czerny** ist z. B. in dieser Ausgabe durch Zusätze von Vorübungen **zu jeder Etüde** (durch Uso Seifert) sowie durch einen Anhang von 11 Oktaven-Etüden zu einem grossartigen, **unübertrefflichen** Studienwerke erhoben. Referent empfiehlt daher **diese Ausgabe** ganz besonders und wird dieselbe in der Musikschule einführen.

G. Jankewitz, Direktor d. Musikschule i. Danzig.

(Westpreussische Zeitung, Danzig.) [17]

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von Professor **Emil Breslaur.**

No 4. **Berlin, 15. Februar 1888.** **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jedes Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Bedeutung des Orgelspiels für das Klavierspiel.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Fortsetzung.)

3. Orgelkomposition und Klavierkomposition.

Die Orgel hält den Ton an, sie kann die Harmonie voll und breit ausklingen lassen; sie sondert klar die Stimmen und lässt sie gleichberechtigt neben einander einherschreiten, sie giebt ihr Eintreten und ihr Abtreten, ihre Unterordnung etc. alles mit der grössten Deutlichkeit. Ihr Charakter ist lauterste Reinheit, die leidenschaftsloseste Objektivität und die klassische Wahrheit, wie sie die Konsequenz des Festhaltens und die Klarheit der Durchführung eines Gedankens fordert. Ihre ästhetische Wirkung ist das Prächtige, Grossartige, das Erhabene, Imposante und Staunenswerthe und die sich damit vereinenden Gefühle des Ernstes, der Charakterstärke, der Gewalt und Treue der Ueberzeugung, wie der Religiosität. Die Schönheit des Tones und des Rhythmus ist ihr nicht fern; es ist aber nicht die sinnliche Schönheit dieser Elemente, sondern die ideale Schönheit melodischer Stimmführung, charakteristischer, rhythmischer Gliederung und der Gewalt des Chorals. Das Klavier hält den Ton nicht in gleicher Weise, es vermag weniger scharf die Stimmen zu trennen und besitzt nicht die unbedingte Gewalt der Bässe, wie die Orgel. Dagegen kann es den Ton bis zum leisesten Hauche verklingen lassen, es kann ihn durch das Pedal verklären, es giebt ihn in den mannigfachsten Graden der Stärke und kann ihn durch wiederholten Anschlag anschwellen und abnehmen lassen. Was ihm seiner Konstruktion nach fehlt, kann es zum grossen Theil durch feine Mittel der Täuschung erweisen, es kann singen im sorgfältig gedrückten Anschlag, es kann die Melodie durch die Begleitung heben, es stehen ihm eine Menge Nüancen des Anschlags und der Betonung, des dynamischen Ausdruckes, der Brillanz und Bravour zu Gebote, wie keinem anderen Instrumente. Es ist die grosse Kunst des Klavierspiels, den Ton allen Formen des musikalischen Ausdrucks genau folgen zu lassen und die Hand so auszubilden, dass sie mit dem Instrumente eins wird, dass sie nicht blos tastet, sondern das Instrument belebt, indem ihr Gefühl mit dem Gehör im musikalischen Denken und Empfinden verwächst. Schön ist die Klarheit des Spiels, das Gesangvolle desselben, schön ist die Ruhe und Objektivität, wenn sie trotz aller Erregung, deren die Kunst nicht entrathen kann, die Erreichung des Ziels mit künstlerischem Bewusstsein der Mittel festhält. Das Klavier dient gleich gut dem Rhythmus, der Harmonie und der Melodie, weniger gut dem Kontrapunkt. Hierfür hat die Orgel die bedeutenderen Mittel, das Klavier ist nur ein Ersatz in zweiter Linie. Beide Instrumente ergänzen sich und was in früheren Zeiten selbst-

verständlich war, dass die Kompositionen für beide gemeinschaftlich waren, findet auch heute wieder insofern statt, als bedeutende Meister mit grosser Kunst und unbestreitbarem Erfolge Orgelwerke auf das Klavier übertragen haben.

Dem Charakter des Instrumentes entspricht die Natur der Komposition. Der Stil der Orgelkomposition ist strenger, als der Stil der Klavierkomposition; er ist fast durchweg polyphon, während jener selten streng polyphon ist, homophone Partien mit polyphonen mischt, Füllstimmen in unbestimmter Anzahl zu- und abtreten lässt, mit reinharmonischen Massen wirkt und lieber orchestralen Wirkungen nachstrebt, als die feinere theoretische Arbeit des Quartetts kultivirt. Nicht die Massenwirkung sondern die Selbstständigkeit der Stimmführung bildet den Kern und das Wesen der Orgelkomposition. Eine grosse Zahl der schönsten Orgelwerke ist nur dreistimmig (für zwei Manuale und Pedal gesetzt), die meisten sind vierstimmig, geringer ist die Zahl der fünfstimmigen. Bei mehr als fünf Stimmen ist auch bei der Orgel die Möglichkeit der selbstständigen Führung in vielen Fällen bereits sehr eingeschränkt. Nur am Ende der Tonstücke treten oft auch bei den besten Meistern noch einzelne Stimmen hinzu oder spalten sich die eine oder andere der bereits vorhandenen in zwei. Wo diese letztere Auffassungsweise Platz greift, erscheint die Komposition rationeller, als da, wo sich der Stil der ersteren zeugt, denn in diesem Falle erscheinen jene Stimmen als „faule Stimmen“, d. h. als solche, die an der Bearbeitung der Themata keinen Antheil genommen haben.

Die vorzüglichsten Formen der Orgelkomposition sind der Kanon und die Fuge zu 2, 3, 4 oder 5 Stimmen, so dass bei 3, 4 oder 5 Stimmen die tiefste Stimme dem Pedal angehört, alle übrigen auf einem oder zwei Manualen vorgetragen werden. Die Zwischensätze zwischen den einzelnen Durchführungen der Fuge bieten vielfach Veranlassung zu grösseren imitatorischen Ausführungen selbst virtuosen Charakters. Der Fuge geht meistens ein freier gebildetes Präludium voraus, welches gleichfalls ein oder mehrere Themata nach den Grundsätzen der Nachahmung behandelt. Die Orgelfuge ist grossartiger angelegt, als die Klavierfuge und kann vermöge der grösseren Unabhängigkeit des Pedals und der in Folge dessen weniger beschränkten Bewegung der Hände interessanter wirken, als diese. Liszt hat eine Reihe Bach'scher Orgelfugen musterhaft für Klavier übertragen. Das richtige Verständniss derselben für den Vortrag auf diesem Instrumente erwächst aber dem, der sie auf der Orgel zu spielen vermag, wenn es ihm vielleicht auch nur mit einiger Mühe gelingt. Neben der Fuge und dem Kanon als selbstständigen Werken ist es das Orgeltrio, welches ein hohes Interesse in Anspruch nehmen darf, eine Komposition mit freien Imitationen von drei Stimmen für zwei distinkt registrirte Manuale und Pedal. Ihm reiht sich die Orgelsonate an. Der Begriff derselben ist heutzutage etwas schwankend geworden. Bach schrieb 6 Orgelsonaten, (die aber zum Theil für Pedalflügel bestimmt sind) in Form von Trios, bestehend aus zwei rascheren Sätzen mit einem zwischengeschobenen langsamen Satze. Die Sonate wird heute fleissig kultivirt, aber in freierem Sinn, so dass sie Präludien, Fugen, kantabele Sätze, Fantasien etc. enthält von nicht fest vorausbestimmter Stimmenzahl. Eine Hauptrolle spielt die Choralfiguration im kleineren Stil, wie in grösserer Form, meist vierstimmig, oft auch dreistimmig. Auf allen diesen Gebieten hat Bach das Höchste geleistet. Auch die Variationsform, das einzelne Präludium, der rein harmonisch gehaltene Choral und selbst der Tanz sind nicht vom Gebiete der Orgelkomposition ausgeschlossen.

Im allgemeinen weht durch die Orgelkomposition ein ernster durchaus teuterer Hauch, und vermöge dieses kann das Orgelspiel auf das Klavierspiel in hohem Grade läuternd wirken. Die bedeutendsten Meister der Klavierkomposition haben diese veredelnde Wirkung erkannt, haben deswegen vielfach der Orgelkomposition ihre Aufmerksamkeit zugewandt, haben von der Orgel manches auf das Klavier herübergenommen, und diesem Streben ist nicht zum geringsten Theil die solidere Richtung beizumessen, die das Klavierspiel bei seinem grossen Aufschwung gegenüber der seichten Salonrichtung früherer Zeit genommen hat.

Der Klavierspieler, welcher eine Fuge, z. B. die von Liszt für Klavier übertragene Bach'sche grosse Fuge aus a-moll auf der Orgel studirt hat, wird sie auf dem Klavier ganz anders vortragen, als wenn er sie bloss klaviermässig sich denkt. Dort hört er vermöge des anhaltenden Orgeltones alle Stimmen auseinandertreten und erkennt, wo und durch welche Mittel des Anschlags und der Betonung er der Tonarmuth des Klaviers zu Hilfe kommen müsse, dort lernt er die Macht der Bach'schen Bässe kennen und bekommt einen Begriff davon, was er zu thun habe, um die Gewalt des Eintrittes des Pedals auf dem Klavier entsprechend darzustellen. Wie oft hat man Gelegenheit, ein solches Werk auf dem Klavier monoton und langweilig vortragen zu hören, weil der Spieler die Ruhe der Orgel nicht kennt und in Folge dessen die Erregtheit des Klavierspiels nicht zähmt, weil er mit Steigerungen im Ton zu leicht bei der Hand ist, die nur eine Folge der aufeinanderfolgenden Stimmeneintritte sein sollen, weil er die Zwischensätze nicht mit

ner anderen Tonschattirung verträgt, als die Durchführungen und schliesslich, wenn er zum Orgelpunkt kommt, längst vorher an der Grenze angelangt ist, wo der Klavierton anfängt, unangenehm zu werden. Man wird mir nicht unrecht geben, wenn ich behaupte, dass die Orgel allein dem Klavierspieler das frisch und lebendig erklingende Tonbild der Fuge vorführe, das er auf dem Klavier ebenso schön nachzuahmen suchen müsse, wie der Kupferstecher das Oelgemälde.

Unsere musikalische Empfindungsweise hat sich im Laufe der Zeiten bedeutend verändert. Wir lassen vielfach unsere Subjektivität dominiren und drängen die objektive Intelligenz in den Hintergrund; wir gestatten der Phantasie den freiesten Spielraum und fassen das Kunstwerk rein als ein Produkt der Inspiration des Genies, nicht als eine Leistung solider künstlerischer Thätigkeit auf, wir reden in der Musik von Stimmungen statt von Stimmen und Themoten, wir sind erstaunlich lyrisch und dabei so realistisch, dass wir in unserer programmatisirten und epigrammatisirten Klaviermusik die leibhaftige Wirklichkeit statt des musikalischen Gedankens zu erkennen glauben. Dieser krankhaften Richtung, die namentlich die Jugend leicht ergreift, wird von einsichtsvollen Meistern und Lehrern der Kunst mit Recht entgegengetreten durch die Pflege klassischer Kunststudien. Nicht das geringste Heilmittel liegt in der gesunden Kraft und dem energischen Kunststreben, das uns in der Orgelkomposition und dem Orgelspiel entgegentritt. Fliesst doch dort ein Bach, oder rauscht ein Strom oder brauset ein Meer (wie Beethoven lieber sagen wollte), in dem wir gesunden können und gesunden werden. Aus ihm haben alle Meister der Kunst von Mozart an bis auf die Neuzeit zu ihrem Heile geschöpft.

(Fortsetzung folgt.)

Padre Martini.

Von **W. Langhans.**

Es war am 24 März 1770, als Leopold Mozart mit seinem vierzehnjährigen Wolfgang in der altehrwürdigen, durch wissenschaftliche und musikalische Berühmtheit hervorragenden Stadt Bologna anlangte. In seinem Berichte über die Erfolge des wunderbaren Knaben meint der Vater, von dort aus werde sich sein Ruhm am meisten über Italien verbreiten, da er vor Padre Martini die stärkste Probe bestanden habe. Er hatte Recht, bemerkt O. Jahn („Mozart“ I. S. 134) dazu, denn Padre Martini, ohne alle Frage durch seine gründlichen und umfassenden Forschungen über die Geschichte der Musik wie über den Kontrapunkt der bedeutendste Gelehrte in der Musik, wie auch als Kirchenkomponist geschätzt, war das allverehrte Orakel in musikalischen Fragen, nicht allein in Italien. Er hatte stets Schüler um sich versammelt, stand in einem ausgebreiteten Briefwechsel, Streitfragen wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt, bei der Besetzung von Stellen sein Rath eingeholt; eine Empfehlung von Padre Martini war daher die beste Unterstützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um so bereitwilliger anerkannt, als er mit erstaunt unermesslichem Wissen die grösste Bescheidenheit, eine stets bereite Dienstfertigkeit, und eine stets sich gleich bleibende Freundlichkeit und Gemüthlichkeit verband. Es musste daher L. Mozart vor allen Dingen daran gelegen sein, Padre Martini für seinen Sohn zu gewinnen. Dieser prüfte ihn auf seine Weise: er liess ihn Fugen schreiben, setzte ihm das Thema auf und war sehr zufrieden, als Wolfgang nach den Regeln der Kunst sofort die Ausführung, wie er verlangte, schriftlich oder auf dem Klavier machte. Er stellte ihm ein günstiges Zeugniss aus, und hat auch in späteren Zeiten, da ein freundschaftliches Verhältniss zwischen ihnen unterhalten wurde, sich Wolfgang theilnehmend und hilfreich erwiesen.

Wüssten wir von Padre Martini nichts weiter, als dass er den Genius unseres Mozart vor Anderen erkannt und gewürdigt hat, und freudig bereit war, ihn auf seiner Laufbahn zu fördern, so würde dies genügen, um die Theilnahme zu rechtfertigen, die auch in den deutschen Musikerkreisen zum Ausdruck kam, als sich vor vier Jahren die Vaterstadt des Meisters anschickte, die hundertste Wiederkehr seines Todesjahres zu feiern. Aber wir wissen noch mehr von ihm: wir kennen ihn als einen der allerhervorragendsten Vertreter der Musik-Wissenschaft, dem sowohl das Studium der Geschichte der Musik wie auch des Kontrapunkts eine Förderung verdanken, welche noch bis zum heutigen Tage mit ungeschwächter Kraft nachwirkt. Was die Musikgeschichte anlangt, so war er der erste, welcher, nach den meist dilettantenhaften Ansätzen seiner Vorgänger, sich mit ihr zu beschäftigen, sie in gründlichster, streng wissenschaftlicher Weise darzustellen unternahm; ja man könnte sagen, er sei zu gründlich dabei zu Werke gegangen, denn mit den drei Foliobänden, welche seine Arbeit umfasst, (erschienen 1757, 1770 und 1776) war er noch kaum über die Musik des Alterthums hinausgelangt, als ihn der Tod abrief. Dagegen hat er in seinem zweibändigen „Esemplare o sia Saggio di Contrappunto“ (erschienen 1774 und 1775) ein Lehrbuch des Kontrapunkts hinterlassen, welches in seiner Vollständigkeit und Gediegenheit als mustergiltig dasteht, und ohne Zweifel wieder zu hohen Ehren kommen wird, wenn früher oder später das gesunde, auf das Studium des Gesanges begründete Kompositionsunterrichts-Prinzip, durch dessen Verbreitung sich bei uns namentlich **Eduard Grell** und sein Lieblings-Schüler **Heinrich Bellermann** grosse Verdienste erworben haben, über die mit dem Klavier zur Herrschaft gelangte moderne „Harmonielehre“ gesiegt haben wird.

Wissen wir aber so viel vom Padre Martini, dann möchten wir noch mehr, möchten wir alles erfahren, was über den würdigen und sympathischen Meister zu berichten ist, und in diesem Sinne muss ich eine Schrift hochwillkommen heissen, welche der verdienstvolle Bibliothekar des Bologneser Konservatoriums, Federico Parisini, zur Erinnerung an seinen berühmten Landsmann jüngst unter dem Titel „Della vita e delle opere del padre Gio. Battista Martini“ veröffentlicht hat. Von dem Leben des Meisters kann uns freilich Parisini nicht viel erzählen: so weit auch sein Ansehen und das Gewicht seiner Worte reichte, er selbst ist persönlich doch nie in die Welt hinausgetreten, ja es fehlen

alle Nachrichten, ob er überhaupt das Weichbild seiner Vaterstadt jemals überschritten hat. Gab ihm doch Bologna alles was er ersehnte, die geistlichen Würden und den gediegenen Musikunterricht eines Predieri, eines Riccieri, eines Perti, jener drei bedeutenden Ausläufer der seit Jahrhunderten in hellem Glanze strahlenden bologneser Kompositionsschule. Unter ihrer Leitung konnte Martini sowohl in der Theorie als in der praktischen Musik den höchsten Zielen zustreben, und wie er dieselben auch als Praktiker erreicht hat, können wir aus dem von Parisini mitgetheilten Verzeichniss seiner Kompositionen schliessen, in welchem alle Gattungen der Musik vertreten sind: vornehmlich, wie es sich von selbst versteht, die Kirchenmusik und das Oratorium sowie auch der Kanon, der in einer Sammlung von zwei und fünfzig Nummern zu 2, 3 und 4 Stimmen erschien, daneben aber auch die dramatische Musik, und zwar die leichteste Gattung derselben, das komische „Intermezzo“, von welcher sich unter den hinterlassenen Werken eine grössere Zahl findet. Mögen darüber unsere heutigen Komponisten die Nase rümpfen, als Kinder einer Zeit, von welcher kürzlich G. Engel sehr richtig behauptete, dass sie an einem einseitigen Zuge nach dem Grossen und Erhabenen kranke: Ich wünschte, sie folgten auch in diesem Punkte dem Padre Martini, und suchten neben jenen Figurwerken auch der heiteren Schönheit, der Anmuth auf die Spur zu kommen. Wie weit aber der Meister, ohne Zweifel in Folge der Mannigfaltigkeit seines Schaffens, von jener Einseitigkeit entfernt war, dass empfinden wir deutlich genug bei seinen neuerdings wieder veröffentlichten Klaviersonaten und Kammerduetten, deren Frische und Liebenswürdigkeit ihnen jedes, durch die Musik unserer ersten Klavier-Romantiker noch nicht verweichlichtes Herz gewinnen muss.

Die den Kern der erwähnten Schrift bildende in einer Sitzung der altberühmten „Accademia filarmonica“ gehaltene Gedächtnissrede Parisinis, sowie eine in der folgenden Sitzung gehaltener nicht minder begeisterungsvoller und gedankenreicher Vortrag des Advokaten Leonida Busi über das specielle Verdienst Martinis als Musikhistoriker, haben zugleich bei den Landsleuten des grossen Tonlehrers den Wunsch erregt, ihm in der Stadt seiner langjährigen für diese so überaus ehrenvollen Wirksamkeit ein Denkmal zu errichten, ein Wunsch der übrigens auch in Deutschland Widerhall fand, dem wenigstens der „Klavierlehrer“ seiner Zeit durch Wort und That Ausdruck gegeben hat. Es ist zu hoffen, dass die für diesen Sommer bevorstehende vierhundertjährige Jubelfeier der Universität Bologna sowie die damit zu verbindende musikalische Ausstellung eine neue Anregung gebe, die der Ausführung dieses pietätvollen Vorhabens etwa noch entgegenstehenden Hindernisse zu beseitigen und einem Künstler die gebührende Ehre zu erweisen, dem nicht nur Bologna, nicht nur Italien, sondern die gesammte Musikwelt zu Danke verpflichtet ist.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. Februar 1888.

Herr Carl Halir, der ehemalige langjährige Violinsolist der früheren Bilse'schen Kapelle, jetzt Konzertmeister am Hoftheater in Weimar, gab am 26. Januar ein eigenes Konzert in der Singakademie. Schon damals ein sehr tüchtiger Geiger, tritt uns Hr. Halir jetzt als reifer, bedeutender Vertreter seines Instrumentes entgegen. In den beiden von ihm gespielten Konzerten von Tschaikowsky und von Brahms entwickelte er eine sehr bedeutende Technik, zuverlässige Intonation und grossen, warmblütigen Ton. Sein lebhaftes Temperament liess ihn nur oft die Tempi etwas übereilen, was besonders im letzten Satz des Brahms'schen Konzerts. Ihn unterstützte der Hofopernsänger Hr. Franz Schwarz aus Weimar, dessen prächtiger sonorer Bass in der grossen Hans Heiling Arie und in einigen Liedern zu bester Wirkung kam.

Ein deutsch-amerikanischer junger Pianist, Herr S. Frischmann konzertirte am 28. Januar in der Singakademie. Wie man sagte, war er zuerst Schüler unserer Kgl. Hochschule und dann Moritz Moszkowskis. Letzterer dirigirte auch das Orchester. Vorläufig war nur Talent als eine Anweisung auf die Zukunft bemerkbar, sonst mangelte noch Manches, auch ging nicht Alles glatt vom Stapel; denn im Konzert Allegro von Chopin Nicodé kamen Soloist und Orchester recht sehr in's Schwanken. Die mitwirkende Sängerin Miss Anna Füller besitzt einen wenig ausgiebigen Sopranstimme, die aber nicht frei von Manieren und in der Intonation noch nicht recht zuverlässig ist.

Einen recht günstigen Eindruck hinterliess die noch ziemlich junge Pianistin Frl. Fanny Richter, welche am 30. Januar ein eigenes Konzert, geleitet von Hrn. Prof. E. Rudorff, gab. Sie ist eine Schülerin unseres hochverdienstvollen Professors Heinrich Barth, und in ihrem Spiel, ihrer Technik und Vortragsweise sind alle vielfach gerühmten schönen, echt künstlerischen Eigenschaften ihres Lehrers recht wahrnehmbar. Sie spielte die Konzerte in c-moll von Beethoven und in C-dur von C. M. v. Weber mit vieler Sauberkeit, wenn auch im Technischen nicht ganz unfehlbar. In den ebenfalls vorgetragenen (jetzt schon unvermeidlichen) Karnevalsscenen von Schumann waren viele schöne Momente, doch das Meiste noch Knospe, da nur ein reifer Geist und ein sturmerprobtes Herz das zum Ausdruck bringen kann, was in diesem merkwürdigen Werk zwischen den Zeilen steht. Das Weber'sche C-dur-Konzert hat als Studienwerk noch seinen Werth, für den öffentlichen Vortrag ist es aber in seiner grossen Nüchternheit recht veraltet.

Frau Amalie Joachim liess ihrem so herrlich gelungenen letzten Schumann-Abend am 1. Februar einen Brahms-Abend folgen. Das Programm bot des Guten zu viel von der schweren Kost des werthen Meisters, denn ausser den elf von der Konzertgeberin gesungenen Liedern, spielten die Herren Rehberg (Piano), Prill (Violine) und Schröder (Violoncello) aus Leipzig noch die Violoncello-Sonate F-dur Op. 99, das Trio C-dur Op. 87 und die Violin-Sonate G-dur Op. 78. Letztere drei gewichtigen Werke wären grade genug gewesen für einen normalen Musik-Magen. Das sehr schöne Trio und die liebenswürdige Violin-Sonate erfreuten wieder die Hörer mit gewohnter Kraft, die nicht ganz so zugängliche Violoncello-sonate zumeist im Scherzo und im Final-Rondo

Die Spieler leisteten Rühmliches. Ausser acht älteren Liedern sang Fr. Joachim noch drei bisher nicht im Druck erschienene. Sie zählen nicht zu den besten Schöpfungen des Komponisten, es bleibt hier bei einer gewissen trockenen Deklamation und harmonischen Grübelei. Die vorzügliche Sängerin fand den wohlverdienten reichen Beifall.

Das dritte Abonnements-Konzert der **Singakademie** brachte uns Schumann's **„Paradies und Peri“**. Dasselbe Institut führte das Werk vor nun schon **41 Jahren zum ersten Mal unter Leitung des Komponisten auf**. Eine lange Zeit! — und sie ist nicht ohne Wandlungen in unserm Geschmack geblieben. Vieles in dem Werk dünkt uns heut schon etwas süsslich-sentimental. Es liegt am Text, der neben vielen Schönheiten, viel Verschwommenes, Weichliches enthält, was man heut nicht mehr recht zusagt. Ausserdem sind die so oft wiederkehrenden Landschafts-Schilderungen für die Komposition so undankbar wie nur möglich und es gehörte das Genie eines Schumann dazu, dergleichen überhaupt in Musik zu setzen. Die Musik soll Seelen-Vorgänge abbilden, aber nicht Landschaften. Doch das Werk besitzt daneben eine Fülle von Schönheit, die seine Dauer verbürgt. Der vortreffliche Chor der Singakademie nebst den Solisten, den Damen H. Oberbeck, A. Hohenschild und E. Nienhaber, sowie den Herren Th. Harpleier und Adolf Schulze, ebenso die Philharmonische Kapelle unter Leitung des Hrn. Prof. Blumner leisteten Gutes.

Aus unseres Prof. Joachims unübertrefflicher Schule ist schon eine ganze Reihe von Violin-Virtuosen des zarten Geschlechts hervor gegangen, zum Ruhme ihres Meisters. Am 4. Februar führte derselbe in einem von ihm geleiteten Konzert seine Schülerin **Frl. Wietrowetz** dem Publikum vor, wieder mit sehr schönem Erfolge. Für ein junges Mädchen war die Orchesterlast des Brahms'schen D-dur Konzerts, die bisher auch die stärksten Männer zu Boden gedrückt hat, allerdings zu schwer, doch überwältigte die Solistin die grossen technischen Schwierigkeiten in erfreulicher Weise. Im leicht geschürzten a-moll Konzert von Spohr (der sog. „Gesangsscene“) konnte man aber sich dem ungetrübten Genuss ihres ächt-Joachimschen schönen vollsaftigen Tones hingeben. Die junge Künstlerin reiht sich somit würdig den Damen Soldat, Senkrah, Morgan u. s. w. an. — Fr. Schulzen v. Asten bot an demselben Abend wohlgelungene Gesangsvorträge.

Das 6. **Philharmonische Konzert** unter Leitung des Herrn **Dr. Hans v. Bülow** brachte zwei grössere Novitäten: ein Doppelkonzert für Violine und Violoncello mit Orchester von **Brahms** und die sogenannte „irische“ Sinfonie des englischen Komponisten **Stanford**. Reden wir zunächst von dem ersteren Werke. Was soll und will ein „Konzert“ sein? Ich denke doch wohl ein Musikstück, in welchem der Solist die Hauptperson ist, das Standbild, welches auf dem Piedestal des Orchesters stehen soll. Der Solist soll alle Künste und alle schönen Eigenschaften seines Instrumentes darin zu bester Geltung bringen können. Es soll ihm ein breiter Raum zur Entfaltung gelassen werden, und erst wenn er abgeschlossen hat, darf das Orchester zu Wort kommen, als willkommener Gegensatz, wie etwa der Chor in der Tragödie, der erst spricht, wenn der Held zu schweigen beliebt. Wohin sind wir aber mit dem „Konzert“ jetzt gekommen? Wir wollen Sinfonien mit einem Solo schreiben, das Orchester rivalisirt mit dem Solisten, der nothwendig, schon durch die sinnliche mächtiger wirkende Masse erdrückt, im ungleichen Kampf den kürzeren ziehen muss. Und so ist es im neuen Doppelkonzert von Brahms. Nur mit Aufbietung grosser physischer Kraft fristen die Solisten ihr Dasein, überall schnappt ihnen das Orchester die Gedanken vom Munde weg, nirgends (ausser vielleicht im langsamen Satz) kann man ihrer recht froh werden. Es ist ein fruchtloses Kämpfen. „Die Wissenschaft muss umkehren“ — denn so kann es nicht fortgehen: lieber schreibe man gar keine Konzerte mehr, die ja im Grunde freilich immer Konzessionen an das Virtuosenthum als Selbstzweck sind, also keine absolute Kunst, sondern angewandte, dienende. Vielleicht grade darum gibt es das echte, wirkungsvolle Konzert eher Komponisten zweiten Ranges, komponirenden Virtuosen. Meister ersten Ranges sprengen nur zu leicht die Fesseln der rothwendigen Rücksicht auf den ursprünglichen Zweck, und schaffen Zwitter zwischen Sinfonie und Konzert wie — Brahms in diesem Doppel- und Violinkonzert. Der Musiker wird ja stets mit Freude, wie auch hier, den geistreichen Kombinationen des Tondichters folgen, aber das „Konzert“ ist dabei in die Brüche gegangen und der Spieler kommt dabei zu kurz. Dass die Herren Prof. Joachim und Prof. Hausmann ihr Soll ganz vorzüglich ausführten, braucht wohl kaum versichert zu werden. — Die Sinfonie von Stanford, einem jüngeren englischen, auch in Deutschland bereits wohlbekannten Komponisten wurde sehr beifällig aufgenommen. Es ist ein gefälliges Werk, gediegen in der Arbeit, vortrefflich instrumentirt, hübsch in der Form. Der erste Satz ist der schwächste, das Scherzo dagegen sehr gelungen, ebenso der recht wirkungsvolle letzte Satz. In diesen und in den langsamen Satz, der gegen die genannten etwas zurücksteht, hat der Komponist mit vielem kontrapunktischen Geschick irische Volksmelodien verflochten. Der anwesende Schöpfer des Werkes konnte den lebhaften Beifall des Publikums persönlich entgegen nehmen. Den Anfang des Konzerts machte die seltener gehörte Leonoren-Ouverture Nr. 1 von Beethoven, gewissermassen die Studie zur grossen Nr. 3, den Beschluss Weber's Oberon-Ouvertüre. Wenn schon Herr Dr. v. Bülow das ganz erstaunliche Kunststück machte, die Stanford'sche Sinfonie aus dem Kopf zu dirigiren, so leistete er in beiden Ouverturen, und besonders in der zu Oberon, ganz Vollendetes. Wie oft wird das schöne Werk noch im Unverstand und Schlendrian verhunzt!

Der treffliche Liedersänger, Herr **Raimund von Zur-Mühlen**, gab am 7. Februar in der Singakademie einen Liederabend. Bei ihm haben Kunst, Fleiss und richtiger Geschmack einen erfreulichen Sieg über die Schwächen seines Organs errungen. Der feine künstlerische Sinn und die dramatische Lebendigkeit,

welche seinen Vortrag auszeichnen, lassen uns sein etwas überhelles und scharfes Organ kaum störend empfinden. Er sang Schubert, Schumann, Brahms und einige leichtere Waare von Molloy, Marconi und Hans Schmidt, alles mit grösstem Erfolge, besonders die herrlichen Lieder der beiden Ersteren. Herr Hans Schmidt begleitete ihn am Klavier wahrhaft vollendet.

Herr Franz Rummel gab am 8. Februar seinen vierten Kammermusik-Abend. Ueber diesen, wie jetzt über so manches Konzert kann ich nur aus zweiter Hand, nach den Mittheilungen eines ergebenen, sehr verlässigen Vertreters berichten. Man hat mir es, für den „Klavier-Lehrer“ die Konzert-Chronik des Berliner musikalischen Winters zu schreiben. Wer aber die hiesigen Konzert-Verhältnisse kennt, der weiss wohl, dass es unmöglich ist, Alles selbst zu hören, was geboten wird. — Herr Rummel brachte diesmal als neues Werk eine Violin-Klavier-Sonate von Friedrich Gernsheim, Op. 50, eine recht werthvolle Bereicherung der Kammermusik-Literatur, vornehm in der Erfindung, kunstvoll in der Arbeit und voll edler Leidenschaft. Herr Rummel bewährte sich wieder als sehr bedeutender Künstler.

Im Joachim'schen Quartett am 9. Februar kam ein neues Streichquartett in g-moll von Richard von Perger, einem jüngeren Wiener Komponisten, zur Aufführung, ein sehr gefälliges, fein gearbeitetes, stets gut klingendes Werk. Der Komponist lehnt sich zumeist an Schubert an, besonders der erste Satz scheint von dessen a-moll-Quartett beeinflusst zu sein. Das Scherzo ist der gelungenste Satz, der letzte aber der schwächste. Das vorzüglich gespielte Werk fand eine sehr freundliche Aufnahme.

Der ungarische Pianist Herr Stefan Thomán, in Berlin bereits in gutem künstlerischen Rufe stehend, spielte am 10. Februar in der Singakademie, wieder mit sehr gutem Erfolge. In Brassin's f-moll-Konzert und in mehreren Werken von Chopin und Liszt brachte er seinen guten musikalischen Sinn, seine bedeutende Technik und warme Empfindung zur besten Wirkung. Einen kleinen Gedächtnissfehler im Finale des Konzerts durfte man ihm nicht zu hoch anrechnen. Der Tenorist von der Weimarer Hofoper, Herr R. Giessen, erzielte mit der Kavatine aus Mignon ebenfalls einen günstigen Erfolg.

Theobald Rehbaum.

Der „Opern-Verein“ des Herrn G. Bloch, der sich die löbliche Aufgabe stellt, interessante und seltene Opernwerke im Konzertsaal zu Gehör zu bringen, hat am 8. d. M. Lortzing's fast ganz unbekannte komische Oper „Casanova“ im Konzerthaus mit der Meyder'schen Kapelle aufgeführt — was um so entgegenkommender war, als im gegenwärtigen Augenblick ein besonderes dankbares Interesse rege geworden ist für jenen liebenswürdigen, deutsch-gemüthlichen Komponisten, dem das Geschick bei Lebzeiten weder verdientes Maass der Anerkennung noch mithin ein bescheidenes Maass reellen Gewinnes zu ertheilt hat. Die Aufführung bot vor allem von chorischer Seite Treffliches, und erwies von neuem die Tüchtigkeit des Dirigenten hinsichtlich der technischen rein geistigen Anforderungen, welche an eine Chorleitung zu stellen sind. Von den Solisten traten nur Herr Dr. Pirlke und Fräulein Sorgale bedeutend hervor. Für fernere Veranstaltungen dieser Art möchte wir den Solisten eine eindringlichere Behandlung des Dialogs empfehlen, der gar zu lau — ohne dass die Redenden sich von ihren Sitzen erhoben — mehr recitirt als deklamirt wurde. Es wird hierdurch, zumal bei heiteren Sujets, die Lebendigkeit der Wirkung, welche ohnedies durch den Mangel szenischer Aufführung verringert erscheint, gänzlich aufgehoben. — Das zahlreiche Publikum erfreute sich an dem hübschen Werke des beliebten Komponisten, und gab seiner Stimmung durch lebhaften Beifall Ausdruck. *E.*

Zu dem Tschaikowsky-Konzert, das am 8. Februar in der Philharmonie stattfand, habe ich keine Eintrittskarten erhalten. Demzufolge bin ich leider ausser Stande darüber zu berichten. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Anton Rubinstein ist zum Wirklichen Russ. Staatsrath mit dem Titel „Excellenz“ ernannt worden.

— Dem Komponisten **Peter Tschaikowsky** wurde vom Russischen Kaiser eine lebenslängliche Jahresrente von 3000 Rubeln verliehen.

— Hans von Bülow hat am 7. Februar im populären Konzert des philharmonischen Orchesters wieder einmal einen glänzenden Beweis seiner hochherzigen künstlerischen Gesinnung gegeben. Frl. Wietrowetz, welche als Solistin auftreten sollte, hatte in letzter Minute Krankheits halber abgesagt. Als Herr von Bülow, der, wenn er in Berlin anwesend ist, nie ein populäres Konzert des Orchesters versäumt und sich auch gestern in einer Loge der Philharmonie befand, von der Verlegenheit hörte, erbot er sich, das Es-dur-Konzert von Beethoven zu spielen, falls die Stimmen noch herbeigeschafft werden könnten. Dies gelang. Nach der Faust-Ouverture verkündete der Kapellmeister Kogel dem Publikum die Absicht des berühmten Künstlers. Ein Sturm des Beifalls, wie er in den Räumen der Philharmonie kaum jemals erlebt wurde, brach los. Als Bülow durch den Saal auf das Podium schritt, erhob sich das begeisterte Publikum von den Sitzen, das Orchester brachte einen Tusch und die Hochrufe auf Bülow wollten kein Ende nehmen. Unter Kogel's Leitung spielte Bülow herrlich wie nur je, mit all dem hinreissenden Feuer, dem geistigen Durchdringen, welches ihm den Ruf des grössten Beethovenspielers unserer Zeit eingebracht. Nach jedem Satze und namentlich zum Schluss erneuerte sich der Jubel des von Dankbarkeit erfüllten Publikums in geradezu unbeschreiblicher Weise. Unter lauten Hochrufen

kehrte Bülow in seine Loge zurück und musste selbst von dort aus sich nochmals dem Publikum zeigen.

— Im Königlichen Opernhause fand am Sonnabend Mittag vor dem General-Intendanten, dem Regisseur Salomon und den Kapellmeistern eine Prüfung statt. Von den Vielen, die gekommen und zuversichtlich geglaubt hatten, die Auserwählten zu sein, wurde nur eine junge Dame, welche eine kolorirte Arie recht hübsch vorgetragen, für beachtenswerth genug gefunden, um weitere Beweise ihrer Begabung zu verlangen. Um diese zu erbringen, erbot sich die Dame, sofort eine Arie der Mozart'schen Susanne zu singen. Der Klavier-Auszug zu Figaro's Hochzeit lag im Hause nicht auf und der zur Begleitung bestellte Korrepetitor fühlte sich nicht stark genug, die Mozart'schen Weisen aus dem Kopf zu begleiten. Da begab sich Graf Hochberg aus dem Parquet an das im Orchester befindliche Klavier und begleitete die gewünschte Arie, ohne eine Note zu vergessen.

— Herr Paul von Janko ist nun nicht mehr der einzige konzertirende Künstler auf der neuen Klaviatur. Fräulein Gisela Gulyas hat kürzlich in Ungarn eine Konzertrundreise gemacht und gab zuletzt ein Konzert auf der Janko-Klaviatur in Klagenfurt, sie wirkte hierauf auch im dortigen Musikvereinskonzert als Solistin mit, und trug Stücke auf der alten und der neuen Klaviatur vor. Die Kritik äusserte sich sehr günstig über ihr Spiel, und es ist dadurch der oft gehörte, von Herrn von Janko bisher nicht widerlegte Einwand, nun auch beseitigt, dass das Studium auf der neuen Klaviatur das Spiel auf der gewöhnlichen Klaviatur beeinträchtige. —

— Die von O. Eichberg geleitete „Neue Berliner Musikztg." (Verlag von Bote & Bock), hat seit Uebernahme der Redaktion durch den Erstgenannten einen höchst erfreulichen Aufschwung genommen. Sie giebt jetzt, — wie Lessmann's „Allgemeine Musikzeitung" seit Jahren schon — ein treues Spiegelbild aller Bestrebungen auf musikalischem Gebiete. Als ganz einzig aber in der Geschichte der Musikzeitungs-Literatur muss die Thatsache hervorgehoben werden, dass die N. B. M.-Zg. ihren Lesern über die erste Aufführung von Verdi's Othello im Hamburger Stadttheater einen telegraphischen Bericht bringt, der auf 47 Zeilen 423 Worte enthält.

— Anlässlich der Feier des 50jährigen Bestehens der Musikalienhandlung Bote & Bock hat der jetzige Inhaber derselben, Herr Hugo Bock, seinem Wohlthätigkeitssinn durch verschiedene reiche Gaben bethätigt. So erhielt u. a. der hiesige „Verein der Musiklehrer- und Lehrerinnen" 1000 Mark für seine Krankenkasse und die Bock'sche Stiftung für Militärwittwen und Waisen gleichfalls 1000 Mark.

— Wie uns berichtet, hat Dr. Max Friedländer kürzlich in Wien einen Vortrag über Franz Schubert gehalten. Zur Erinnerung an denselben hat der Wiener Männergesangverein Herrn Dr. Friedländer die 1872 gestiftete silberne Schubert-Medaille übersendet.

Hamburg, 31. Januar. Die heutige Erstaufführung von Verdi's „Othello" in deutscher Sprache hatte einen grossen Erfolg. Ein ausverkauftes Haus, in welchem sich zahlreiche fremde Gäste, vor allem auswärtige Bühnenleiter, eingefunden hatten, spendete dem Werk vielfachen und stürmischen Beifall. Dasselbe erwies sich als eine Uebertragung des Wagnerschen Stils auf die italienische Musik. Die letztere wahrt sich — bis auf einige lahmere Stellen — ihre Eigenart; der ersteren hat sie mit Glück auf eine höhere ästhetische, vor allem dramatische Stufe gehoben. Die Aufführung ging unter donnerndem Applaus zu Ende. Die Vertreter der Hauptrollen, Frau Sucher (Desdemona), die Herren Stritt (Othello), Lissmann (Jago), welche durchweg Glänzendes boten, wurden in ehrenvollster Weise durch Beifall und Hervorrufe ausgezeichnet. (Voss. Ztg.)

Posen. Der Hennig'sche Gesang-Verein brachte am 24. Jan. R. Schumann's Scenen aus Göthes Faust zur Aufführung, die, nach den Lokalberichten zu urtheilen, eine sehr gelungene gewesen sein muss.

Paris. Die Société des compositeurs de musique hat am 12. d. M. ein Konzert veranstaltet, in welchem alte Klaviermusik auf alten Instrumenten zur Aufführung gebracht wurde. U. a. wurde ein sehr schön klingendes Clavecin von Taskin (1775) gespielt, doch waren noch eine ganze Anzahl anderer alter Instrumente ausgestellt, z. B. ein Clavecin von Zell (1739), ein ital. Spinett von Abel Adair in Turin (1714), ein Clavecin mit der Inschrift: F. Debbonis Cortonensis fecit Romae 1677, ein Clavichord aus dem XVII. Jahrh., ferner einige Instrumente von Pleyel, darunter auch dasjenige, welches Chopin in den Jahren 1846—1848 gespielt hat. Die Vorträge fanden ebenso viel Interesse, wie die alten, sehr gut erhaltenen Instrumente selbst.

Bücher und Musikalien.

Heinrich Ehrlich. Aus allen Tonarten. Studien über Musik. Berlin, Brachvogel & Ranft.

Diese „Studien" schliessen sich an die vom Autor früher veröffentlichten „Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt" an. Sie gliedern sich in drei Gruppen: Zur Aesthetik und Kulturgeschichte, Biographische Studien, Humoristika. In der ersten bespricht der Autor in der ihm eigenen, scharfsinnigen, klaren und dabei fein humorvollen Weise allerhand ästhetische Fragen, Urtheile und Aussprüche bekannter Philosophen und Psychologen, ferner die Schrift des Dr. theol. G. Portig über das Christenthum in der Tonkunst, Richard Wagner's religiöse Anschauungen u. a. Der zweite Theil knüpft zum Theil an erschienene Biographien an, so die Liszt'sche an das Ramann'sche Buch, die Lorenzo da Ponte's an seine Selbstbiographie, ähnlich der Artikel über Jean Jacques Rousseau, während die übrigen selbständige Werke sind und dem biographischen Material bedeutungsvolle Studien hinzufügen; so sei in dem Artikel über Robert Franz nur auf die geistreiche Betrachtung über die Entwicklung des Liedes hinge-

wesen. Heinrich Ehrlichs Name ist von so vollwichtigem Klange in der schriftstellerischen Welt, dass jedes neue Werk die beste Empfehlung schon selbst mitbringt, es genüge daher seine zahlreichen Verehrer und Leser auf diese neuesten Studien aufmerksam gemacht zu haben.

Anregung und Unterhaltung.

Die Aufführung des Requiem's von H. Berlioz, durch die sich Herr Prof. Scharwenka, sowohl durch die liebevolle Hingabe der schwierigen Einstudirung, wie des grossen, persönlichen Opfer den höchsten Dank aller Musikfreunde und Kenner erworben hat, bringt jene erste Aufführung in Erinnerung, die hier unter Berlioz eigener Leitung im Jahre 1843 im Opernhause stattfand, worüber er selbst in seinen musikalischen Briefen aus Deutschland im Journal des Debats berichtet. Berlioz hatte bekanntlich bei seinen Landsleuten nicht die gewünschte Sympathie gefunden und war entzückt über die Aufnahme die er auf seiner ersten Reise überall in Deutschland fand; er war am Rhein, in Weimar, Leipzig, Dresden gewesen, von Schumann, Mendelssohn, Lobe, Griepenkerl aufs wärmste eingeführt, und kam nun auch nach Berlin. Er schreibt von hier aus ganz begeisterte Berichte über das rege Musikleben, die Theilnahme, das Verständniss u. s. w. In Bezug auf die Aufführung des Requiems schreibt er nach Vorangegangenem: „Als aber das Requiem kam, Alle höchst aufmerksam, ganz hingebend und mich zu unterstützen bereit waren, Orchester und Chor in voller Ordnung dastanden, sich jeder auf seinem Posten befand, gar nichts mehr fehlte, begannen wir das Dies irae. Kein Fehler, keine Unsicherheit, ohne zu blinken hielt der Chor den Sturm des Orchesters aus; die vierfache Fanfare brach an den vier Ecken des Theaters los, dreien erhabte unter dem Wirbeln der 16 Paukenschläger, unter dem Tremolo der 50 entfesselten Saiteninstrumente und in dieser Sündfluth von unheimlichen Harmonien, von Lärm aus jener Welt, schleuderten die 120 Stimmen ihre furchtbare Prophezeihung hin: Judex ergo cum sedebit. Den Anfang des liber scriptus übertönte das Publikum einen Augenblick mit Klatschen und Beifallsruf und zu den letzten Akkorden sotto voce des mors stupebit gelangten wir schaudernd, aber siegreich. Welche Freude unter den Mitwirkenden, welche Blicke tauschte man von einem Ende der Bühne zum anderen aus. Ich selbst hatte einen Glockenschläger in der Brust, ein Mühlrad im Kopf, meine Knie schlotterten, ich griff mit den Nägeln in das Holz meines Pultes und hätte ich mich beim letzten Takt nicht zusammengenommen und sehr laut und rasch mit Ries, der mich unterstützt, gesprochen, so bin ich überzeugt, dass ich zum ersten Mal in meinem Leben auf eine höchst lächerliche Art, wie die Soldaten sagen, das Wasser im Auge gezeigt hätte. Nachdem einmal das erste Feuer überstanden, war das Uebrige nur Spielwerk und das Lacrymosa schloss zur vollkommenen Befriedigung diese apokalyptische Scene.

Meinungs-Austausch.

Mein verehrter Freund, Herr George Mathias, Lehrer am Pariser Konservatorium, beehrt mich mit Bezug auf die Notiz über Stephen Heller in No 2 d. Bl. mit folgender Zuschrift:

Werthester Herr und Freund!

Ich wollte nur sagen, dass man in Deutschland über Pariser Angelegenheiten zu oft ungenau benachrichtigt ist. z. B. was man Ihnen von Paris über Heller mittheilt ist theilweis gar nicht richtig. Hellers Ruhm hat sich in Paris begründet, seit 30 Jahren sind seine Werke in der hiesigen musikalischen Welt nicht allein geschätzt, sondern ganz populär. Heller ist seit 1840 klassisch in Frankreich; seine Fortüne hat er leider nicht begründet, aber die Fortüne seiner Verleger, gewiss sie sind an ihm reich geworden. Heller wie auch Chopin sind ihrem Aufenthalte in Frankreich den besten Theil ihres Genius schuldig. Die Pariser Künstler hatten für Heller die grösste Ehrfurcht und Bewunderung. Er wurde vor zwei Jahren zum Chevalier de la légion d'honneur ernannt und zwar in Folge einer Bitte, welche die vorzüglichsten Künstler innerhalb an das Ministerium richteten. Meine Unterschrift steht da neben Massenet, St. Saëns, Dorrec, Widor etc. — Und wer hat die Kosten für sein Begräbniss bezahlt? Marmontel, mein ehemaliger Kollege.

Immer bemerke ich eine gewisse Feindseligkeit und Geringschätzung in den deutschen Berichten aus Paris. Politik und Kunst sollten doch völlig getrennt sein.

Empfangen Sie die Versicherung meiner Hochachtung und Freundschaft.

Ganz der Ihrige
George Mathias.

Antworten.

M. W. Gleiwitz. Versuchen Sie Ihr Heil bei den Herren Simrock, Bote & Bock, Raabe & Plothow, Lienau (Schlesingers Musikhandlung) Berlin, oder bei Praeger & Meier, Bremen, Steingraeber, Hannover, Hainauer, Breslau.

L. B. Vielleicht wagen Sie es mit meinen 2 besseren Liedern, die bei Kaiser in Leipzig erschienen sind; 1. Gar einsam bei den Buchen ein Knabe sitzt im Kämmerlein, 2. Amsel in dem schwarzen Kleid.

B. G. Prag. Bis croma heisst zweimal geschwänzt und ist eine seltene Benennung der Sechzehntel Note. — Eine grosse Auswahl vorzüglicher Werke für Harmonium (Originale und Bearbeitung von klass-

schen Klavier-, Kammermusik- und Orchester-Werken) finden Sie in dem Katalog des Musikverlegers Simon, Markgrafenstrasse 21 hier.

G. H. Musikhändler, Leipzig. Herr Professor Joachim hat die Güte mir auf Ihren Antrag Folgendes mitzutheilen: „Ihre Anfrage betreffend die Violinschule beantworte ich dahin, dass ich weder eine solche schreibe, noch zu schreiben beabsichtige. Bei der Masse vorzüglichen Lehrstoffes, den wir besitzen scheint es mir nicht erforderlich, eine solche Arbeit jetzt zu unternehmen".

Th. Kuhlhaus Hausaufgaben erschien bei Haas und Erler hier.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein

Sitzung vom 3 Februar 1888.

Tagesordnung: Bericht des Hrn. Wilh. Tappert über folgende neue Erscheinungen auf dem Gebiete der musikalischen Unterrichts-Literatur:

1) Lariarbart's Methode, in 30 Lektionen Klavier spielend zu erlernen.
2) Neue Frankfurter Klavier-Schule ohne Noten, ohne Vorzeichen. Für Jung und Alt zum Selbstunterricht.
3) Ernst Weigand's Klavier-Anfangsschule. Anschauungs-Methode für den Selbstunterricht.
4) Die bildliche Musikschrift erfunden von v. Lindstaedt.
5) Klavierschule von Adolf Hoffmann. (Besonders passend für häusliches Studium, Selbstunterricht und Wiederholung.)

NB. Die Verfasser der Nummern 1—4 treten zugleich als Erfinder neuer Notationen auf.

Ehe Hr. Tappert auf diese Schulen näher einging, bemerkte er, dass das Ideal der Notenschrift noch nicht erreicht sei. Es sei dazu erforderlich 1) eine Anschauung der Tonhöhe, 2) der Tondauer, 3) der Tonstärke und 4) der Tonfarbe. Nach einigen Beispielen, welche der Redner aus der Orgel-Tabulatur vorführte, durch welche er bewies, dass man früher mehr Werth darauf legte, die Technik jedes Instrumentes durch besondere Notationen klar zu legen, kam derselbe auf die Bezeichnung durch die Ziffern. Noch heute seien die Gesangsnoten nicht die allein herrschenden; in Frankreich habe z. B. die Ziffer-Notation (Chevé) die weiteste Verbreitung gefunden, desgl. am Rhein, in Baden, ferner in Österreich und sogar in Schweden. Das Bestreben neue Notationen zu erfinden, beherrsche daher unsere Zeit.

Nach dieser Einleitung kam Hr. Tappert auf Lariarbart zu sprechen. Der Verfasser bezeichnet die weissen Tasten mit weissen und die schwarzen Tasten mit schwarzen Noten. Er gebraucht nur einen Schlüssel, den Violinschlüssel. Für die linke Hand steht der Violinschlüssel in umgekehrter Form an derselben Stelle, die Noten werden dann zwei Oktaven tiefer gelesen. Der Verfasser schliesst sich hier der Methode des Ernst v. Heeringen an, † 1855.

2) Die Frankfurter Klavierschule besitzt gar keine Noten und Vorzeichen, sondern statt der betreffenden Note steht der Buchstabe für die Note.

3) Weigand's Klavierschule. Die Noten sind viereckig. Sind dieselben hohl, so werden Hauptton oder weisse Tasten damit bezeichnet; ist die obere Hälfte des Kopfes schwarz, so ist es ein erhöhter Ton; ist die untere Hälfte schwarz, so soll dadurch ein erniedrigter Ton angedeutet werden.

4) Die bildliche Musikschrift. Diese neue Schrift ist etwas ganz Originelles. Das 5 Linien-System ist in derselben gar nicht vorhanden, sondern die 12 Tasten tragen in jeder Oktave von links nach rechts die Nummern-Bezeichnung

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0 (10), 1 schräg durchschnitten (11), 2 wagerecht durchschnitten (12).

10, 11 und 12 werden einstellig geschrieben, weshalb bei 11 die erste 1 die zweite 1 schräg durchschneidet, während bei 12 die 2 von der 1 wagerecht durchschnitten wird, und die 1 bei der 10 gänzlich fehlt. Mithin kann jede Taste durch diese Bezeichnung leicht gefunden werden, z. B. heisst D I 1 = Taste 1 der I. Diskant-Oktave, B III 4 = Taste 4 der III. Bass-Oktave etc. Es sei hier noch bemerkt, dass ein Tastenbezeichner aus starkem Papier zu Anfang des Erlernens hinter die Klaviatur gesteckt wird, der genau das Abbild der ganzen Klaviatur mit allen ihren Oktaven und den neuen Zahlzeichen wiedergiebt. Auf jeder Abbildung der entsprechenden Taste steht die Ziffer, also c = 1, cis = 2, d = 3, dis = 4 etc. Der Werth der Noten ist auch in dieser Schrift ganz klar zu erkennen. Aber dieses alles hier auseinander zu setzen, würde zu weit führen. Es ist lediglich Aufgabe eines hierauf bezüglichen Aufsatzes, den der „Klavierlehrer" in allernächster Zeit bringen wird. Das System ist konsequent und mit grossem Scharfsinn durchgeführt. Da der Herr Verfasser für die Tasten die arabischen Zahlen verwerthete, so musste er für den Fingersatz andere Zeichen erfinden,

für den Daumen: einen durchstrichenen viereckigen Punkt,
Zeigefinger: zwei Punkte durch eine Linie verbunden,
Mittelfinger: drei Punkte durch eine Linie verbunden,
Ringfinger: ein Rechteck bildende Linien,
Kleiner Finger: einen Kreis.

Der Verfasser hat nun in dieser Schrift ein Heft Kinderlieder erscheinen lassen, Leipzig bei Kistner, die für die rechte Hand allein gesetzt sind. Ferner sind in demselben Verlage erschienen: Etuden und Musikstücke zu den Erläuterungen der bildlichen Musikschrift und theoretisch praktischen Unterweisungen. In diesem Heft ist der Versuch gemacht, Anfänge aus den Klavierstücken von Beethoven, Chopin, Weber, Czerny u. s. w. in diese Schrift umzusetzen, und dieser Versuch darf dem Verfasser als das glänzendste gelungen. Auch eine Klavierschule in dieser Schrift soll in Bälde erscheinen. — Für Interessenten und für die Herren Kollegen, die am 3. Febr. nicht Gelegenheit hatten der interessanten Sitzung beizuwohnen, sei noch erwähnt, dass der Herr Verfasser dieser Musikschrift bei Gutsell (Pianoforte-Fabrikant) Friedrichstr. 43 an der Ecke der Kochstrasse, wochentäglich von 12—2 Uhr daselbst durch einen Lehrer sein System erläutern und auch darin Unterricht ertheilen lässt. — Nach Schluss dieses 4. Punktes bekundeten Hr. William Wolf und Hr. Prof. Dr. Alsleben in sehr beredten Worten das Vorzügliche dieser neuen Musikschrift.

5) Klavierschule von Ad. Hoffmann ist das Ergebniss einer langen pädagogischen Erfahrung und sorgfältigen Studiums. Der Verfasser bringt gleich am Anfang 4händige Stücke, um das Taktgefühl und den Rhythmus beim Kinde schnell zu fördern. Die Schule ist mit unserer gewöhnlichen Notenschrift versehen.

Zum Schluss der Sitzung — Ballotage.

Fenter.

Dresdner Tonkünstler-Verein.

Freitag, den 27. Januar, gab der Tonkünstlerverein seinen zweiten Produktionsabend. Das Program begann

mit einem neuen Werke von F. Dräseke, einer Sonate für Klarinette und Pianoforte. Hr. Demnitz führte die konzertirende Behandelte Klarinettenpartie meisterhaft aus, Hr. Brechmayer musikalisch verständig und geschickt den der Klarinette untergeordneten Pianofortestimme. Das Werk ist sonnenerdenklich klar, gediegen und formell durchgearbeitet und gestaltet, und besonders dankbar für die Klarinette ist das Hauptmotiv des ersten Satzes und das sehr reizende und originelle Trio des Scherzo gedacht. Es folgt eine durch warme und melodisch ansprechende Erfindung und geschmackvolle Durchführung interessante Sonate von Wolfgang Amadeus Mozart Sohn, ganz vorzüglich vorgetragen von Hrn. Grützmacher im Verein mit Hrn. J. Schubert. Wir haben die Bekanntschaft mit diesem, wenn nicht bedeutenden doch sehr liebenswürdigen Werke von Mozarts Sohn († 1844) — wahrscheinlich ein Arrangement einer Klaviersonate mit Violine für das Violoncello — jedenfalls Hrn. Grützmacher zu danken. Hr. Riese sang darauf mit prächtiger Wirkung seiner schönen Stimme Lieder von T. Gerlach, begleitet vom Komponisten. Sie erwiesen sich als Kompositionen eines wirklichen Talents: frisch und warm empfunden, keck im Ausdruck, das Teil gemäss, namentlich das zweite, „Scheidenslied", voll Schwung auch das dritte. Den Schluss machte Rheinbergers schönes Quartett (op. 38) für Pianoforte und Streichinstrumente, welches unter den ersten derartigen Werken an erster Stelle steht. Es wurde von den Herren Hess, Blumer, Wilhelm und Stenz vortrefflich und mit musikalisch sorgsamer Ausarbeitung gespielt. Doch hätte ich dem tief und leidenschaftlich bewegten Werke einiger Zurückhaltung in Ausdruck und Bewegung, stärkere Färbungen und Steigerungen des Vortrags gewünscht. Am besten gelang das Adagio.

Leider stellten sich seit den letzten Jahren dem Tonkünstlerverein recht hindernde und nicht zu umgehende Schwierigkeiten entgegen, um einen Hauptzweck seiner Bestrebungen namentlich für deren Produktionsabende: Die Vorführung von selten gehörten oder noch ganz unbekannten grösseren Instrumentalen Ensemblewerken und Kompositionen für kleines Orchester aus älterer und auch neuerer Zeit, wie in früheren Jahren seiner Thätigkeit genügend erreichen zu können. Es wäre sehr wünschenswerth und dankbar anzuerkennen im Interesse der Kunst, wenn man dem Vereine, welcher seit seinem Bestehen einen so bedeutenden und verdienstlichen Einfluss, künstlerisch anregend und bildend auf seine Mitglieder und speziell auf die Königl. Kapelle wie auf einen weiten Kreis des musikliebenden Publikums ausgeübt hat, in dieser Hinsicht mit möglichst umfangreicher Berücksichtigung und freundlicher Förderung entgegen käme.

C. Haack

Der Tonkünstler-Verein in Stuttgart

erstattet seinen Mitgliedern in seinem 6. Berichte Rechenschaft über seine Thätigkeit in den verflossenen Jahren. Er spricht es voll Freude aus, dass der Verein, stetig wachsend, sich eine so geachtete Stellung errungen hat, dass er zu den Hauptfaktoren des Stuttgarter Musiklebens zählt. Die ersten Musiker Stuttgarts gehören zu seinen Mitgliedern und in ihrem Anschluss an sein ursprüngliches Programm nach allen Richtungen fördernd und anregend für die Kunst und die Künstler zu wirken, kann er sich das Zeugniss ausstellen, Segensreiches und Ersprießliches für das musikalische Leben Stuttgart's geleistet zu haben. Der Bericht, vom Gesammtvorstande verfasst, stattet allen, die zu diesem ungestrichenen Thun mitgewirkt haben, seinen Dank ab: den Mitgliedern, den künstlerischen Gästen und allen denen, die in uneigennütziger Weise dem Verein ihre Hilfe geliehen haben. Die Chronik gedenkt der Verluste, die der Verein durch den Tod hervorragender Mitglieder erlitten und giebt dann einen Ueberblick über die Thätigkeit. Ausser einer grossen Anzahl Musikwerke aller Gattungen, die zur Aufführung kamen, fanden auch eine Liszt- und eine Weber-Feier statt. Die Zahl der Mitglieder bezifferte sich am Schlusse des letzten Jahres auf 84 ordentliche und 36 ausserordentliche.

Berichtigung:

Im Vereins-Bericht in voriger Nummer, Seite 31 in der Mitte bei Hrn. Geheim... muss es anstatt „seine musikalischen" etwa „musikunterrichtliche Beiträge" heissen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine
und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 5. | **Berlin, 1. März 1888.** | **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Tonleiter-Studie
Von **Gustav Stoewe.**

Um zu einer rationellen, d. h. streng methodischen Ausführung der beim Klavierspiel vorkommenden technischen Einzelheiten zu gelangen, muss man sich zuvor klar machen, worin die Schwierigkeit der betreffenden Einzelheit besteht. Hierbei sind, wenn vorerst vom künstlerischen Vortrage abgesehen wird, in allen Fällen zwei Faktoren zu berücksichtigen, die Klaviatur und die Hand. — Die Klaviatur bildet mit den durch die Gruppen von zwei und drei Obertasten entstehenden Verschiedenheiten des Spielraumes den unabänderlich feststehenden Boden, während die Hand theils durch den Fingersatz, theils durch ihre Haltung jenen Tastenverhältnissen auf mannigfache Weise entgegenzukommen vermag. Die bequemste Ausführung, d. h. diejenige, welche dem Organismus des ganzen Armes am angemessensten ist, wird zugleich auch die wirksamste sein, ihre Erlernung wird eher auch dem Schüler am wenigsten Mühe verursachen.

Ausgehend von diesem Grundsatze soll in den folgenden Ausführungen versucht werden, eine möglichst rationelle Spiel- und Lehrmethode für die Tonleiter festzustellen. Ich kann, um die Abhandlung nicht zu umfangreich werden zu lassen, hier nur die Dur-Leitern besprechen. Es soll vorläufig nur von der rechten Hand die Rede sein, später wird sich ergeben, dass in fast allen Tonleitern die beiden Hände ganz verschiedene Verhältnisse aufweisen.

Wir theilen die Leitern zuerst nach ihren beiden Lagen in Bezug auf Unter- und Obertasten ein, und berücksichtigen von diesen Lagen nur diejenige, in welcher vom 1. bis 4. Finger gespielt wird; wir nennen diese die grosse Lage. Die kleine, vom 1. bis 3., ist leichter, erstens an und für sich, weil der 4. als unbehülflichster Finger nicht dabei ist, zweitens aber, weil das Untersetzen nach dem 3. nicht halb so schwer ist, als nach dem 4. Die grossen Lagen sind schliesslich wieder nur für den 2., 3. und 4. Finger zu bestimmen, denn der Daumen hat ja überall nur Untertasten. — Es können nicht verschiedene Möglichkeiten in Bezug auf Unter- und Obertasten vorkommen. Die einfachsten Lagen zeigen sich beispielsweise in der C- und H-Leiter. In der ersteren haben jene drei Finger nur Untertasten, *g a h* (2 3 4), — in der letzteren nur Obertasten, *fis, gis, ais* (2 3 4). Ich habe die dadurch bedingten verschiedenen Fingerstellungen in meiner „Klaviertechnik“ Figuren genannt und an ihre Erlernung eine Anzahl von theils gymnastischen Freiübungen, theils Fingerübungen an der Klaviatur geknüpft (§§ 31 und 36). Es ist aber nicht allein die Verschiedenheit dieser Tastenverhältnisse, welche bei den Lagen in Betracht kommt, sondern auch die Grösse der Sekunden. So ist beispielsweise die grosse Lage in der F-Leiter, *g a b*, weit leichter, als die-

selbe in der G-Leiter, *d e fis*, — weil in letzterer von *e* bis *fis* eine grosse Sekunde vorhanden ist, wodurch die Finger 3 und 4 zu weiterer Spannung (Abziehung) veranlasst
2 3 4
werden. Da nun die Figur *d e fis* wegen der alleinigen Obertaste des 4 (die in scharfer Trennung von dem gekrümmten 2 und 3 eine geringe Streckung des 4 verlangt) schon eine sehr schwere Figur ist, so stellt es sich schliesslich heraus, dass die G-Leiter (und
2 3 4
die D-Leiter mit *a h cis*) in der hieher besprochenen Beziehung zu den schwersten Tonleitern gehören.

Wir kommen nun zu der Hauptschwierigkeit der Tonleiter, zum Unter- und Uebersetzen. Hierbei kommen drei Fälle vor. Die bei dieser Manipulation in Betracht kommenden beiden Tasten können sein: zwei Untertasten, — Ober- und Untertaste mit kleiner Sekunde, und Ober- und Untertaste mit grosser Sekunde. — Der leichteste von diesen Fällen ist der zweite, Ober- und Untertaste mit kleiner Sekunde. Denn erstens ist beim Unter- oder Uebersetzen die seitliche Entfernung der beiden betreffenden Anschlagpunkte (also für 3 und 1 oder für 4 und 1) bei nebeneinander liegenden Ober- und Untertasten nur halb so gross, wie die bei zwei Untertasten. Zweitens aber hat beim Untersetzen der Daumen für seine schwere Bewegung mehr Spielraum, wenn der 3 oder der 4 auf einer Obertaste liegt, da ja die Obertaste lange nicht so weit hinabsinkt als die Untertaste. Drittens endlich erleichtert aus anatomisch-physiologischen Gründen die durch die Obertaste ermöglichte oder bedingte etwas grössere Streckung des 3 oder 4 die Daumenbewegung in hohem Grade. — Ob nun das Unter- und Uebersetzen bei zwei Untertasten, oder bei Ober- und Untertaste mit grosser Sekunde schwerer ist, lässt sich nicht so ohne Weiteres bestimmen. Hier kommt die Stellung des Armes und der Hand durchaus in Betracht, — wie wir weiter unten sehen werden. In Bezug auf Unter- und Uebersetzen sind also die leichtesten Tonleitern die von D-, A-, E- und H-dur.

Nachdem wir bisher hauptsächlich von den Tastenverhältnissen der Klaviatur gesprochen haben, gehen wir nun zu dem zweiten Faktor, der spielenden Hand, über. Die Hauptschwierigkeit besteht hierbei, wie bereits erwähnt, im Untersetzen des Daumens. Die verschiedenen Bewegungen desselben, welche zum Untersetzen nothwendig sind, habe ich bereits bei Gelegenheit der Beantwortung einiger von Herrn Dr. Riemann aufgeworfenen Fragen in Nr. 7 d. Bl. vom 1. April v. J. genau beschrieben und muss mich deshalb begnügen, auf die betreffende Stelle hinzuweisen. — Wenn beim Untersetzen nun verlangt wird, dass die ersten Fingerglieder (an den Knöcheln entspringend) mit den Tasten parallel stehen sollen, — dass die Hand also ihre gewöhnliche Haltung bewahrt, so ist das Untersetzen des Daumens Vielen ganz unmöglich. Immer aber werden durch die ganz unnatürliche Bewegung des bereits forcirt unter die Finger geschobenen Daumens noch unten zum Andruck der Taste die betreffenden Muskeln in einer Weise in Anspruch genommen, wie es beim Klavierspiel sonst gar nicht vorkommt.

Diese Ueberanstrengung beeinflusst in kurzem auch alle übrigen Muskeln, sodass schliesslich im ganzen Arm Unbehagen und Steifheit entsteht. Welche Qualen werden dadurch dem Anfänger verursacht! Unbegreiflich erscheint es, dass so Viele noch nicht auf das höchst einfache Mittel gekommen sind, da Erleichterung zu schaffen. Dies besteht darin, dass die Hand durch eine geringe Bewegung ihres Gelenkes nach aussen etwas schräg zu den Tasten gestellt wird.*) Hierdurch wird der forcirt untersetzende Daumen soweit nach dem 5 zu geschoben, dass nun das Untersetzen unter den 4 nur noch so schwer ist, wie es bei gerader Handstellung unter den 3. war. Diese Handstellung kommt also dem oben ausgesprochenen Prinzipe nach: überall die bequemste Ausführung vorzuziehen, d. h. überall den physiologischen Gesetzen soweit wie möglich nachzukommen. Das grössere oder geringere Maass dieser schrägen Stellung der Hand hängt von der individuellen grösseren oder geringeren Schwierigkeit ab, welche der Andruck des untergesetzten Daumens darbietet. Manche, aber gewiss nur Wenige, werden durch besondere Elastizität der Hemmungsbänder des Daumenwurzelgelenks (die zwar an und für sich abnorm, für den betreffenden Fall indessen günstig ist) den Daumen auch mit gerader Handstellung ziemlich bequem untersetzen können. Besonders aber ist auch die recht variirende Länge dieses Fingers im Verhältniss zu den übrigen ausschlaggebend.

Die schräge Handstellung ist nun aber durchaus nicht in allen Oktaven gleich leicht, sie wird vielmehr, je höher die (rechte) Hand kommt, desto weniger leicht. Der Grund ist folgender. Mag die Hand zu den Tasten nun schräg oder parallel gestellt sein, in beiden Fällen verändert sich bei ihrem Wege die Klaviatur entlang der Winkel, welchen die Mittelhand mit dem Unterarm rechts oder links bildet, in jedem Augenblick. Nur ein Punkt, d. h. ein Moment, tritt ein, wo jene beiden Glieder in gerader Richtung zu ein-

*) Ich denke doch, dass dies Mittel allgemein bekannt ist und besonders bei Untersatzübungen nach dem 4ten stets angewendet wird. E. B.

ander stehen. Unmittelbar nach diesem Momente entsteht auf der anderen Seite des Handgelenks wieder ein neuer (stumpfer) Winkel. Es werden diese Winkel durch die seitlichen Bewegungen der Mittelhand im Handgelenk gebildet, durch die „Ab- und Zuziehung“ der Hand (s. meine Kl.-T. S. 9, 60, 98.) Wenn die Rechte ganz unten eine Tonleiter beginnt, so macht sie eine forcirte Abziehung, die durch die schräge Handstellung etwas gemildert wird. Diese Abziehung wird immer geringer, bis etwa zu Anfang der 2-gestr. Oktave Unterarm und Mittelhand in gerader Richtung zu einander stehen. (Bei der parallelen Handstellung findet dieser Moment etwa zu Ende dieser Oktave statt.) Von nun ab entsteht eine Zuziehung der Hand, die sich immer mehr vergrössert, je höher die Hand kommt, bis die Zuziehung endlich nur noch durch eine unterstützende geringe Bewegung des Oberkörpers nach rechts möglich wird.*) Man wird erkennen, dass die Schwierigkeit in Bezug auf die forcirten Ab- und Zuziehungen der Hand ganz dieselbe ist, mag letztere nun schräg oder gerade zur Klaviatur gestellt sein. Bei der schrägen Handhaltung ist's oben unbequemer, bei der graden unten. Aber auch da, wo die gerade Handstellung wegen der durch sie verminderten Zuziehung der Hand bequemer ist, also oben, bleibt das Untersetzen immer noch schwerer als wenn die Hand an dieser Stelle unbequem schräg gehalten wird. Man bemerkt bei aufmerksamer Untersuchung sofort, dass schliesslich der Unterarm jene seitlichen Mittelhandbewegungen veranlasst, sein am Ellbogen befestigtes Ende, d. h. der Ellbogen selbst, kann unmöglich nun ebenso weiten Weg mitmachen wie die Hand zurücklegt. Wäre dies der Fall, so brauchten im Handgelenk überhaupt keine Winkel zu sein, man würde die Hand in gerader Richtung mit dem Unterarm stellen („Mittelstellung“ der Hand) und diese Stellung einfach fixiren. Hieraus ergiebt sich nun aber, dass diejenige Methode, welche dem Ellbogen seine Stelle immer möglichst nahe dem Oberkörper anweist, das Tonleiterspiel in gewissen Oktaven bedeutend erschwert. Wir müssen in Konsequenz des oben aufgestellten Grundsatzes dem Ellbogen ein (übrigens ganz von selbst eintretendes) mässiges Mitgehen nach aussen durchaus gestatten. — Wenn beide Hände in Gegenbewegung die Enden der Klaviatur zu erreichen haben, muss der Oberkörper in scharfer Bewegung der Klaviatur genähert und beide Ellbogen nach aussen gewendet werden. Beispiel: Beethoven, C-dur-Sonate op. 53, am Ende des ersten Satzes. Diese Stelle führte Rubinstein genau in der beschriebenen Weise aus.

Bevor wir nun zur Beschreibung einer langsam zu spielenden Tonleiter gelangen, ist noch das Verhalten des Daumens und der Mittelhand während des Anschlages der Finger 2, 3 und 4 zu besprechen. Es wird dies durch folgenden Grundsatz bestimmt: Jede Art der Bewegung ist desto natürlicher, in ihrer Wirkung desto sicherer, gleichmässiger, je mehr ihre langsame Ausführung der schnellen gleicht. Auf diesem Grundsatze beruht die Konstruktion fast aller Maschinen, ja, sie ist eigentlich garnicht anders möglich. Gleichwie also z. B. bei einer Lokomotive die Kolben, die Räder vom langsamsten Anfange der Bewegung bis zum schnellsten Getöse ganz dieselbe Stellungen aufweisen, so soll man versuchen, in unserem Beispiele, bei der Tonleiter, Arm, Hand und Finger bereits bei den ersten Uebungen ganz in derselben Art zu beschäftigen, wie jene Glieder bei schnellerem Spiele in Wirksamkeit treten. In der Berücksichtigung dieser Maxime dürfte die hier darzustellende Lehrmethode als neu zu gelten haben. — Da nun beim schnellen Tonleiterspiel der Daumen bereits im Moment des Anschlages des 2. nach seiner nächsten Taste springen muss, um nicht zu spät zu kommen, so soll er nun auch bei der langsamsten Ausführung ein stetiges Fortschreiten zeigen. Aehnlich verhält es sich mit der Mittelhand und dem Unterarm. Wohl die allermeisten Pianisten, welche im Stande sind, eine recht fliessende, gleichmässige Tonleiter in schnellem Tempo zu spielen, werden den Unterarm und somit auch die Mittelhand — sagen wir also einfacher das Handgelenk — nicht ruckweise, sondern gleichmässig fortbewegen. Geschähe das erstere, so könnten die einzelnen Ruckbewegungen doch nur beim Unter- und Uebersetzen stattfinden, sie könnten also, da die beiden Lagen verschieden lang sind, nicht einmal in gleichmässigen Zeitintervallen stattfinden!

(Fortsetzung folgt.)

*) In meiner Klaviertechnik ist ein Abschnitt (§ 28) der Haltung des Oberkörpers beim Klavierspiel gewidmet. In letzter Zeit (leider nach bereits beendetem Druck des Buches) sind die dort angegebenen Regeln meinerseits noch durch wichtige Anweisungen vervollständigt worden, dahin zielend, dass gewisse Bewegungen des Körpers nach vorn die Ausführung von Phrasen, die einen besonders anschmiegenden Vortrag verlangen, sowie von Verzierungen, die bei schwacher Tongebung mit grosser Feinheit ausgeführt werden sollen, in eminenter Weise erleichtern.

Ueber die Bedeutung des Orgelspiels für das Klavierspiel

Von Prof. Dr. W. Schell.

(Fortsetzung.)

4. Das freie Orgelspiel und die freie Klavierfantasie.

So wenig man das vollkommene Verständniss einer Sprache erwirbt, wenn man blos Dichtungen in derselben vortragen und allenfalls die ersten Elemente der Grammatik in Verbindung mit einem mehr oder weniger bedeutenden Wortschatz sich aneignet, ebensowenig kann man in den Geist der Musik eindringen, wenn man Tonstücke blos vortragen lernt und sich die dürftigsten Regeln der Harmonik aneignet. Komponist und ausübender Künstler waren vor Alters in einer Person vereinigt, die gewaltigen Ansprüche der Technik haben aber auch hier eine Spaltung herbeigeführt, und nur bedeutende Meister sind noch im Stande, beiden Richtungen zugleich gerecht zu werden. Allein, was auch immer das praktische Bedürfniss trennt und spezialisirt, der Unterricht muss ein Band um das Getrennte schlingen und durch poetische Anregung zu vereinigen suchen, was die Praxis und der Broderwerb auseinanderhält.

Man muss es den Organisten zum Lobe nachsagen, dass sie zu allen Zeiten die Verbindung des Spiels mit der Kenntniss und Uebung der Komposition festgehalten haben, und dass ihre Schüler nicht blos den Laut hören, sondern auch seine Bedeutung kennen lernen. Sie haben stets die Kunst des freien Orgelspiels in allen ihren mannigfachen Formen geübt. Man versteht darunter die Gewandtheit in der augenblicklichen Erfindung und Verarbeitung eines musikalischen Gedankens. Zu der Zeit, als Orgel- und Klavierspiel noch zu einer einzigen Kunst verbunden waren, kam diese Uebung auch dem Klavierspiel zu gute, heute ist sie ihm fast ganz abhanden gekommen, es darf kaum noch ein dürftiges harmonisches Präludium in gebrochenen Akkorden, höchstens ein einigermassen korrekter mehrstimmiger Satz als Trümmer der grossen Kunst zu hören sind, die einst ein Bach vor dem grossen Friedrich mit Selbstbewusstsein und Künstlerstolz ausübte, und mit welcher er seine Feinde niederschlug. Selbst die blosse Kenntniss des Kontrapunkts, der Fuge und des polyphonen Stiles ist aus dem Ideenkreise des Klavierunterrichts verschwunden. Mattheson hat eine Organistenprobe veröffentlicht, und was er von der Ausbildung eines tüchtigen Orgelspielers seiner Zeit verlangt, ist wahrlich nicht wenig. Selbst tüchtige, ihrer Ansicht nach vollkommene Klavierspieler würden nicht im entferntesten im Stande sein, jenen Forderungen nur annähernd heute zu genügen.

Wenn man die Bach'schen Werke durchgeht, welche dem Unterricht gewidmet sind, so überzeugt man sich, dass dieselben nicht blos für die Uebung des Spiels, sondern zugleich als Beispiele für die Nachbildung geschrieben sind: die 12 kleinen Präludien, die zweistimmigen Inventionen, die dreistimmigen Sinfonien, das wohltemperirte Klavier, die Klavierübung, die Goldberg'schen Variationen und die Kunst der Fuge sind von Bach dazu bestimmt, in dem Schüler das Streben, gute Sätze zu erfinden, anzuregen. Unsere heutigen Schüler und Schülerinnen spielen sie ebenfalls, sie spielen sie auch mit Nutzen. Sie sehen sie aber leider gar oft nur als Fingerübungen an und sind weit davon entfernt, in ihnen Meisterwerke zu ahnen, deren Erhabenheit allen andern Werken der Art spottet. Sie hören den Klang der Sprache, welche diese Werke reden, ihre Sprache selbst aber verstehen sie nicht. Das sollte anders sein. Man sollte diese Kunstwerke des Kontrapunkts und der Nachahmung den Schülern aufs sorgfältigste analysiren, sie auf die in ihnen verborgene grosse Kunst aufmerksam machen und sie anleiten, im Kleinen das nachzubilden, was der grösste aller Meister mit kühner Hand grossartig entworfen hat. Man sollte den Schüler anhalten, anfangs zweistimmig frei zu kontrapunktiren, später dreistimmige Sätze zu bilden und bis zur Fughette und Fuge aufzusteigen, die Choralfigurationen zu üben, und auch dem Kanon nicht fern zu bleiben. Man wird bald den gewaltigen Erfolg solcher Studien gewahr werden. Was gewinnt allein der Vortrag durch diese Studien des Verständnisses! Haben wir nicht allen Grund, in den Mechanismus der Fingerübungen einen belebenden Gedanken hineinfallen zu lassen? Hier er: Wie kann jemand in einer Sprache etwas gut vortragen, die er nicht versteht? Wir haben allen Grund, zu der Höhe des Standpunktes zurückzukehren, auf welcher der Bach'sche Unterricht im Orgel- und Klavierspiel stand. Es ist wahr, sein Sohn Philipp Emanuel ist schon um ein bedeutendes von der Höhe der Anforderungen, die sein Vater stellte, heruntergestiegen. Aber immer ist auch das, was er von einem gebildeten Spieler verlangt, noch weit erhaben über das A, B, C unserer Schüler, die gar oft mit Geringschätzung auf seine Werke herabschauen.

Was ich hier fordere, nämlich die Rückkehr zu der Weise Bachs im Unterricht, ist nichts Ungeheuerliches, es ist dasselbe, was unsere Mittelschulen von dem Unterrichte der

Muttersprache verlangen. Ich bin überhaupt der Ansicht, man sollte die Musik lernen, wie die Muttersprache, sowohl als Kind, wie später. Wer nicht in ihr denken lernt, wie in der Muttersprache, der wird es nicht weit in ihr bringen.

Der pädagogische Standpunkt Bachs war ein hoher, seine Methode eine vortreffliche und sein eigenes Beispiel der Sporn für die Schüler. Das Wesen seines Unterrichts beruhte in der Verbindung der Komposition mit der künstlerischen Ausübung; sein Lehrgang ist in seinen Werken deutlich ausgesprochen. Wir thun wohl, seinen Ideen, so viel als möglich, natürlich mit Rücksicht auf das Bedürfniss unserer Zeit, zu folgen. Mendelssohn schwebte ganz gewiss Bachs idealer Standpunkt vor, als er es unternahm, in der Mitte Deutschlands, in dem Lande, wo die Traditionen der Methode des grossen Meisters noch lebendig waren, ein Konservatorium der Musik zu gründen. Seinem Beispiele folgten Andere, und heute haben wir eine stattliche Reihe von Bildungsanstalten, welche die Kunst theoretisch und praktisch kultiviren. Indessen die Verbindung der beiden Richtungen, der theoretischen und der praktischen, kann wohl in mancher Beziehung noch mehr geklärt werden. Es wird auf die selbstthätig erfindende Kunstübung nicht überall gleiches Gewicht gelegt. Wir vernachlässigen bei einem grossen Theile unserer Schüler diese Richtung. In unsern Mittelschulen verlangen wir, dass jeder Schüler einen sprachrichtigen Satz mündlich wie schriftlich zu bilden im Stande sei, und in den höhern Klassen lassen wir die Schüler selbst zum freien, zum Theil vorbereiteten, zum Theil extemporirten Vortrage an. Welchen Nutzen wir damit stiften, ist bekannt. Unsere Konservatorien sollten nicht blos für die Schüler, die sich der Komposition widmen, eine ähnliche Methode befolgen, sondern für Alle. Jeder auch der weniger Begabte sollte in jedem Kursus eine grammatisches und stilistisches Musikstudium haben und darin korrekt musikalisch denken, schreiben und in freiem Vortrage sich ausdrücken lernen. Wir haben ja bereits Einrichtungen, an welche sich diese Uebungen anlehnen lassen. Die Uebungen im Hören und im Diktat lassen sich dazu erweitern und werden gewiss allmählig dazu erweitert werden. Ein Lehrer, der dies mit kleinern andeutenden Aufgaben anfangend ermöglicht, wird der Kunst einen grossen Nutzen bringen. Am Eifer der Schüler wird es nicht fehlen. Wenn die Jugend sieht, dass ihre geistige Kraft wächst, dass sie etwas leisten kann, dann wächst auch ihr Selbstgefühl, und sie wird für die Sache begeistert. Ein schönes Beispiel haben wir auf einem andern Gebiete vor uns, im Turnunterricht. Sowie das Turnen in Fleisch und Blut unserer Jugend übergegangen ist, so kann es auch mit der Musik der Fall sein. Man gliedere nur den Unterricht ebenso systematisch, wie es dort geschieht, und der Erfolg wird nicht ausbleiben.

Mit den Schülern der Komposition übe man die freie Fantasie in besonderen Stunden. Man lasse eine Dispositionsskizze ausarbeiten, im übrigen aber fordere man freien Vortrag. Die Kunst, welche Bach, Mozart, Beethoven und viele Meister bis auf Mendelssohn, Chopin, Liszt u. a. geübt und sogar in öffentlichem Vortrage produzirt haben, sollte nicht ersterben. Der Aufschwung der Musikschulen wäre gewiss bedeutender geworden, hätte man diese Kunstübung von Anfang an mehr begünstigt. Ein so gewaltiges Mittel zur Anregung künstlerischer Produktion sollte man nicht vernachlässigen. Es ist allerdings von untergeordneten Talenten viel Missbrauch damit getrieben worden. Allein man kann die Talente fördern, ohne die Schwachheit unberechtigt zu heben. Wenn auch nicht jeder Satz sogleich gut ausfällt, es schadet nichts. Auch nicht jeder Vers unserer jungen Dichter ist gut. Das Fade und Leere richtet sich nirgends besser selbst, als im freien Vortrag.

5. Mahnung zur Vorsicht.

So richtig die Behauptung ist, dass die Verbindung von Orgelspiel und Klavierspiel in technischer, wie in intellektueller Hinsicht förderlich sei, es müssen doch unter allen Umständen gewisse Geschmacklosigkeiten vermieden werden, die der Klavierspieler an der Orgel sich anzugewöhnen leicht Gefahr läuft. Hierher gehört vor allem eine gewisse äusserliche Steifheit des Spiels, die sich in unnützen und höchst überflüssigen Geberden und Körperbewegungen kundgiebt. Sie ist ebenso lächerlich vor der Orgel, wie die Affektationen, die wir oft vor dem Klavier sehen. Dagegen hilft nur die Einführung in die erhabene Aesthetik Bachs: von ihm lernt man die Würde, die Gewandtheit und Leichtigkeit des Spiels. Seine Werke tragen den Stempel desselben so unverkennbar, dass wenn wir auch nicht die Beschreibungen seiner Spielweise von seinen Zeitgenossen überkommen hätten, er dennoch durch sie selbst unser grösster Lehrmeister sein würde.

Sodann hat man sich sorgfältig vor jeder Uebertragung des modernen Klavierstils auf die Orgel zu hüten. Alles süsslich Melodische der Neuzeit, das auf die blosse sinnliche Schönheit des Klanges berechnet ist, alle unselbständigen krankhaft einherschleichenden Bässe, alle nichtssagenden Begleitungsformen mögen der Orgel fern bleiben. Die Begleitung des Gesanges mit der Orgel, sowohl des Solo-, als auch des Chorgesanges sei stets dem Charakter der Sache durchaus und dem guten Spiele angemessen. Es ist geschmack-

los, eine Solostimme mit einer schwachen Aeoline zu begleiten; es ist schlecht, durch Umregistriren jeden Augenblick die Farbe des begleitenden Orgeltones zu wechseln, es geht nicht an, einen Gesangchor mit hervorstechenden Registern ohne Pedal zu führen oder gar im Pedal eine Posaune oder Trompete hinzu zu ziehen, welche die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Die Orgel soll dem Chor eine stützende Fülle bieten. Dazu dienen je nach der Grösse des Chors die gedeckten Stimmen in Verbindung mit Gambe oder einen weitmensurirten Prinzipal mit Weglassung aller Rohrwerke.

Am schlimmsten aber ist die Sucht, die Orgel zu Tonmalereien zu benutzen, wie es Vogler gethan hat. Leider sind immer noch Spuren dieser Richtung zu finden, vor deren Thorheiten und Geschmacklosigkeiten nicht eindringlich genug gewarnt werden kann.

(Schluss folgt.)

Berichtigungen.

In Nummer 3, S. 26 Spalte 2, Z. 15 v. u. lies „[illegible]“ statt „13—“.
In Nummer 4, S. 37 Sp. 2, Z. 6 v. o. lies „erreichen“ statt „erwiesen“.
S. 38, Sp. 1, Z. 11 v. o. lies „polyphon“ statt „pyolyphon“.
S. 38, Sp. 1, Z. 12 v. o. lies „homophon“ statt „hamophon“.
S. 38, Sp. 1, Z. 16 v. u. lies „thematische“ statt „theatralische“.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. Februar 1888.

Der Pianist Herr **Rudolf Panzer**, ein Schüler Prof. X. **Scharwenka's**, errang in einem eigenen Konzert am 11. Februar einen recht hübschen Erfolg. Er spielte (mit der Philharmonischen Kapelle) die Konzerte in B-dur von **Brahms** und in G-dur von **Beethoven**. Ersteres ging einstweilen noch etwas über seine Kräfte, doch lässt das, was er bisher erreicht hat, noch eine Steigerung seines Könnens erwarten und hoffen. Schon im Besitz einer recht tüchtigen Technik und eines anerkennenswerthen Vortrags, wird er mit der Zeit bei den voraussichtlichen Fortschritten in diesen beiden Erfordernissen, sich mit Ehren den besseren Pianisten einreihen. Frau **Thoma-Tostrung**, die unterstützend ausser einigen Liedern Beethoven's die grosse Konzertarie „Ah! perfido“ mit sehr mässigem Erfolge. An dergleichen darf sich die Sängerin nicht wagen!

Im Montags-Konzert der Herren **Dr. H. Bischoff** und **Hellmich** am 13. Februar wurden Schumann's d-moll Klaviertrio und Mozarts A-dur Klarinetten-Quintett von den Konzertgebern und den Herren Kammermusikern **Ebert, Schröder, Philippsen** und **Huth** mit der gewohnten Sorgfalt ausgeführt. Herr **Hellmich** spielte ausserdem zwei „Volkstänze“ von **N. W. Gade** (Op. 62 mit Klavier), gefällige und doch solide Stücke mit breiten Gesängen. Der Sänger des Abends war der treffliche Bassist der Weimarer Hofoper, Herr **Franz Schwarz**, in Berlin als Konzertsänger seit Jahren geschätzt. Er sang mit grosser Stimme und künstlerischem Sinn eine Ballade von Lassen „Der gefangene Admiral“ und mehrere Lieder.

Am 15. Februar gab **Clotilde Kleeberg** ihr drittes Konzert in der Singakademie. Wenn ich Kultusminister wäre, so würde ich der ausgezeichneten Pianistin eine Staatsanstellung geben. Sie müsste gegen ein entsprechendes Gehalt während des Winters wöchentlich zwei Mal im Saale der Singakademie zwei Stunden spielen, und sämmtliche vorgeschrittenen Pianisten der Berliner grossen Musikinstitute müssten verpflichtet sein, diesen Vorträgen beizuwohnen. Denn das Spiel des Frl. **Kleeberg** kommt meinem Ideal vom Klavierspielen und dem der meisten meiner kritischen Kollegen am nächsten. Sauberste Technik, feinstes Empfinden, blühend schöner Ton — und kein Pauken, kein Lärmen, keine vordringliche schlecht-virtuosenhafte Effekthascherei. Die junge Meisterin spielte Bach, Händel, Beethoven, Schumann und Chopin, ganz besonders zaubervoll aber Schumann's „Faschingsschwank aus Wien“ und Chopin's Polonaise Op. 53.

Der **Stern'sche Verein** führte am 17. Februar Haydn's „Jahreszeiten“ auf. Welche erstaunliche Lebenskraft ist diesem herrlichen Werk eigen! Bis auf wenige Kleinigkeiten wirkt es wahrhaft frühlingsfrisch. Hier waltet reine Lebensfreude, ein froher Optimismus, ein heiterer Lebensgenuss. Alles ist gut und tröstlich, und die Musik waltet mit Lust ihres schönen Amtes, zu erfreuen, zu erquicken, die Seele aus dem trüben Dunstkreise der rauhen Wirklichkeit zu jenen reinen Höhen emporzuheben, wo im Reich der Ideale Frieden, Glück und Schönheit wohnen. Und ist dies nicht die wahre Aufgabe der Kunst — von der wir uns leider immer mehr entfremden? — Die Soli waren in den Händen der Frau **Marcella Sembrich** und der Herren Dr. **Gunz** und **Jos. Staudigl**. Letztere beide sind hochgeschätzte Oratoriensänger und leisteten dementsprechend Vortreffliches. Frau Sembrich sang aber das „Hannchen“ zum ersten Male, hatte sogar in ganz anderer Sphäre musikalisch gebildet, wie erzählt wurde, die „Jahreszeiten“ überhaupt noch nie gehört. Wie zauberhaft sang sie aber die Partie! Wie leicht fand sich ihr beweglicher Geist, ihr feines Gefühl in die fremde, neue Ideenwelt hinein! Das kann nur ein Genie! Das Publikum wurde förmlich elektrisirt. Wie schön sang die herrlich begabte Frau auch die Arie „Willkommen jetzt, o dunkler Hain!“ Es war ein unvergleichlicher Genuss, sie zu hören. Chor und Orchester, geleitet von Herrn Prof. **Rudorff**, leisteten ganz Vortreffliches. Wieder zündeten der Herbst mit seinen prächtigen Jagd- und Winzerchören am meisten.

Das 7. Philharmonische Konzert unter Hr. **Hans von Bülow's** Leitung fand am 20. Februar statt. Wie immer war das Programm des genialen Dirigenten ein sehr interessantes. Eine Ouverture des italienischen Komponisten **Sarmini**, des Direktors der Mailänder Konservatoriums bereits vor 17 Jahren komponirt und Hans von Bülow gewidmet, eröffnete den Abend. Sie giebt ein höchst bemerkenswerthes Zeugniss von dem Ernst, mit welchem die Italiener sich bemühen, aus der Homophonie sich zum höhern Stil empor zu arbeiten. Die Ouverture lehnt sich an Berliner Art an, sie hat viele interessante Einzelheiten, ist glänzend und fein instrumentirt, in der Form aber etwas zerfahren. Neben dem Neu-Italiener liess darauf der Neu-Russe sein Licht leuchten. Hr. Emil **Sauer** spielte nämlich **Tschaikowsky's** B-moll Klavier-Konzert. Ueber die Vorzüge und die Schwächen dieses Werkes ist schon zur genüge geschrieben worden. Wieder wirkten langsamer und Schlusssatz viel besser als der erste, der in seiner etwas brutalen Kraftäusserung ein fast zu starkes aufstehendes Gepräge besitzt. Hr. **Sauer** entwickelte eine glänzende Technik und sehr lebhafte Auffassung, that nur in der Kraft mehr als dem von ihm gespielten Bechstein Flügel nützlich war. Frau **Moran-Olden** von der Leipziger Oper hatte den vokalen Theil des Konzerts übernommen. Sie sang die Oceanarie aus Webers „Oberon", ein Lied aus Bruchs Oper „Loreley" und „Isoldens Liebestod" aus Wagner's „Tristan". Sie besitzt eine mächtige, ziemlich recht bewegliche Mezzosopranstimme (eigentlich mehr einen Alt), nur die Höhe fällt ihr nicht leicht, und hier fehlte es mitunter an der Zuverlässigkeit der Intonation. Auch hatte die Sängerin die Neigung — zum ersichtlichen grossen Verdruss des Dirigenten — in „Isoldens Liebestod" das Tempo zu verschleppen. Desto schöner klang aber unter Bülow's Taktstock das vorhergegangene Vorspiel zum „Tristan". Hierin thut es ihm kaum Jemand gleich. Auch die den Schluss des Konzerts bildende c-moll Sinfonie von Beethoven war eine Meisterleistung vom Dirigenten und Orchester.

Teresa Tosti — eine unter diesem schönen Künstlernamen auftretende Spanische Sängerin — gab am 21. Februar ein Konzert in der Singakademie. Bei dem besten Wunsch und Willen, von Damen nur Gutes zu sagen, ist es mir doch von den Leistungen der in Rede stehenden Sängerin nicht möglich. Frau Tosti hat ganz hübsche Mittel, wendet sie aber nicht richtig an. Es bleibt bei ihr immer bei einem gewissen dilettantischen Wesen, einem gutgemeinten Natursängerthum. Es scheint es verfehlter musikalischer Erziehung zu liegen. — Der Pianist Hr. **Fanrar** war diesmal ihr Helfer wie er früher ihm half. Er leistete wieder recht Tüchtiges.

Am 18. Februar konzertirte Hr. **Max Schwarz**, Direktor des Raff-Konservatoriums zu Frankfurt a. M., in Berlin bereits als sehr tüchtiger Pianist geschätzt, in der Singakademie. Er bekundete abermals im Vortrag Verständniss und feinen Sinn. In der Technik konnte allerdings manches noch zuverlässiger sein, doch war der Gesammteindruck ein recht guter. Hr. Schwarz spielte u. a. Beethoven's Variationen über einen Walzer von Diabelli. So interessant die Selbstbeschäftigung mit diesem vorwiegend lehrhaften und gelehrten Stück auch ist, so wenig eignet es sich für den Konzertsaal. Es dauerte nach der Uhr dreiundvierzig Minuten! Selbst ein geistig belebterer Vortrag hilft über diese Länge den ermüdeten Hörer nicht hinweg.

Am 23. Februar konzertirte ein junger holländischer Pianist aus der vortrefflichen Schule Friedrich Gernsheim's, Hr. **Eduard Zeldenrust**, mit dem Philharmonischen Orchester in der Singakademie. Sein Programm bestand aus dem *g-moll* Konzert von Mendelssohn, dem *f-moll* Konzertstück von C. M. v. Weber, einer von St. Saëns bearbeiteten Gavotte von J. S. Bach, der grossen *As-dur* Polonaise von Chopin und einem Stück „Albumblatt" von Gernsheim. Das jungen Künstlers Art und Weise liess die gediegene Schule, die ihm zu Theil geworden, wohl erkennen, Alles zielte mehr auf den künstlerischen, geistig musikalischen Gehalt, als auf Entfaltung blendender Virtuosenkünste hin. So war denn der reiche Beifall, den Hr. Zeldenrust fand, ein wohlverdienter.

Hr. **Fr. Lamond**, der am 24. Februar sein erstes von zwei beabsichtigten Konzerten gab, ist aus vorigem Winter her schon als recht beachtenswerther Pianist bekannt. Noch ist aber sein Wesen gleich dem brausenden Most, freilich gleich dem Most, der nach beendeter Klärung einen guten Wein geben dürfte. Er spielte mit dem Philharmonischen Orchester die Konzerte von **Brahms** in B-dur und von **Henselt** in f moll, ferner Stücke von Raff (aus Op. 91), Liszt (aus „Venezia e Napoli") und Henselt (Vöglein-Etude). Er gehört zu den jüngeren Spielern, die ein tieferes Interesse einflössen, seine Technik ist bedeutend, sein Vortrag voll Wärme. Das Konzert war aber, wie die meisten derartigen, recht schwach besucht. Die jungen Künstler müssen harte Opfer bringen — hier müsste Wandel geschafft werden, so geht es nicht weiter.

Theobald Rehbaum.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der **Herausgeber** dieser Zeitschrift erhielt vom **Herzog von Meiningen** das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft.

— An Stelle des jüngst verstorbenen Sir G. A. **Macfarren** ist der Komponist **A. C. Mackenzie** zum Direktor der königlichen Musikakademie in London ernannt worden.

— **Jenny Lind's Testament** ist veröffentlicht worden. Die baare Nachlassenschaft der Künstlerin ist auf 40650 Lstr. angegeben, zu deren Erben sie nach Abzug verschiedener Vermächtnisse ihren Gatten Otto Goldschmidt und ihre drei Kinder einsetzt. Die Vermächtnisse umfassen 13610 Lstr. an ein Kinderhospital in Schweden, 50000 Kronen an die Univer-

sität von Upsala für den Unterhalt armer Studenten und 50000 Kronen an die Universität von Lund für den gleichen Zweck. Der König von Schweden und das königliche Museum in Stockholm sind mit Geschenken in Gestalt von Oelgemälden und goldenen und silbernen Medaillen bedacht.

— Ich hatte schon früher Gelegenheit, auf einen Apparat hinzuweisen, der, von Herrn Fritz Müller, Direktor der Altonaer-Musikakademie, erfunden, dazu dient, die Gelenkigkeit und Kraft der Finger, ihre Unabhängigkeit von der Hand, zu fördern. Herr Dr. Karl Reinecke und andere Musiker haben den Apparat gleichfalls geprüft und denselben wiederholt empfohlen. In einem Zirkular, welches von dem Erfinder jetzt versandt wird, behauptet derselbe, dass sein Apparat auch geeignet sei, die durch Ueberanstrengungen beim Ueben hervorgerufenen Uebel zu beseitigen. Er giebt zu weiterer Beachtung das Nachstehende bekannt: „Da ich die Ueberzeugung gewonnen habe, dass der Apparat vom Publikum erstens in seiner Anwendung ohne Anleitung nicht verstanden wird und zweitens die Uebungen nicht regelmässig durchgeführt werden, der durchschlagende Erfolg demnach nicht eintreten kann, so habe ich die Absicht, den Apparat ausschliesslich in meiner Musik-Akademie praktisch zu verwenden und erbiete mich, Schülern auswärtiger Konservatorien, die in Folge Nervenüberreizung oder von Natur schlecht veranlagter Hand, einen Kursus (ca. 3 Monate) bei mir durchnehmen wollen, meinen Apparat unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, gegen die nöthigen Anweisungen persönlich zu ertheilen und die Uebungen zu überwachen u. s. w."

— Das Leipziger Museum alterthümlicher Musikinstrumente ist jetzt durch ein wahres Unicum bereichert worden: durch ein Bibelregal. Der Besitzer des Museums, Herr Paul de Wit in Leipzig, wird jetzt wohl der einzige in ganz Deutschland sein, der ein solches Instrument aufzuweisen hat. Dasselbe gleicht im Aeussern einer sehr grossen Bibel der früheren Jahrhunderte. Schlägt man aber die Deckel auf, so entpuppt sich dasselbe als ein Tasteninstrument, d. h. man erblickt eine Klaviatur, aber nichts, was zum Tönen gebracht werden soll, so dass der vorige Besitzer es für eine stumme Klaviatur gehalten hat. Bei näherem Einblick gewahrt man aber unter den Tasten liegende kleine Pfeifen, welche durch einen am Deckel befindlichen Blasebalg zum Ertönen gebracht werden. Das Instrument enthält vier Oktaven und wurde im 15. und 16. Jahrhundert in solchen Kirchen zur Begleitung des Gesanges verwendet, deren Mittel nicht die Anschaffung einer Orgel erlaubten. Der von einer Art Zungenpfeifen hervorgebrachte Ton, ist durchdringend schmetternd und vermag selbst in entfernte Räume zu dringen.

— Der Sängerchor des Lehrervereins zu Frankfurt a. M. hat ein Preisausschreiben für die Komposition eines Männerchors erlassen. Derselbe muss durchkomponirt und motivvoll sein; gewöhnliche Liedertafelchöre, Trinklieder und humoristische Kompositionen sind ausgeschlossen. Die eingehenden Arbeiten dürfen noch nicht im Druck erschienen und noch nirgends aufgeführt sein. Sie sollen ein Motto tragen und Name und Adresse der Komponisten in ein mit demselben Motto versehenes Couvert eingeschlossen werden. Der Endpunkt der Einsendung ist der 31. März d. J., die Verkündigung erfolgt am 1. Juli. Der Preis besteht in zwei Ehrengaben von 200 und 100 Mark. Das Preisrichteramt haben der Direktor der Museumskonzerte Herr Karl Müller, der bekannte Komponist und Musikschriftsteller Herr Benedikt Widmann und der Direktor des Raff-Konservatoriums Herr Max milden Fleisch, sämmtlich in Frankfurt, übernommen. Die Wahl des Gedichtes bleibt den Komponisten überlassen, doch muss es weltlichen Inhalts sein.

— Das Central-Comité für die Internationale Musik-Ausstellung in Bologna hat beschlossen, für die seltenen und antiken Gegenstände, welche nicht des Gewinnes wegen ausgestellt werden, die Transportkosten auf den italienischen Eisenbahnen sowie die Versicherung derselben für den von den Ausstellern angegebenen Werth zu übernehmen.

— Das Stimmen zweier Instrumente mittelst Telephon. Englische Blätter berichteten kürzlich über ein neues Experiment, welches in Birmingham mit dem Telephon ausgeführt wurde. Eine dortige Musik-Instrumentenhandlung erhielt nämlich den Auftrag, sofort ein Harmonium nach Moseley (bei Birmingham) zu liefern, wo am selben Abend ein Klavier- und Harmonium-Konzert stattfinden sollte. Um nun die Stimmung des Harmoniums mit der des Klaviers in Einklang zu bringen, kam man auf die glückliche Idee, die zwischen Birmingham und Moseley bestehende Telephonleitung zu Hilfe zu nehmen. Nachdem die telephonische Verbindung hergestellt war, liess man in Moseley einige Töne des Klaviers anschlagen, welche in Birmingham ganz deutlich vernommen wurden und konnte so die richtige Stimmung des Harmoniums bewirkt werden.

— Einen sehr hübsch ausgestatteten Katalog ihrer Harmoniums versendet die rührige Firma W. Emmer, früher in Magdeburg, jetzt hier, Seydelstr. Derselbe enthält, neben den gut ausgeführten Abbildungen der Harmoniums, die in einigen 20 verschiedenen Formen und Grössen hergestellt werden, eine grosse Zahl von Anerkennungsschreiben, Gedichte zu Gedenktagen der Firma u. s. w., als bester Beweis für die Thätigkeit und Solidität derselben, hier nur angeführt, dass im November v. J. bereits das 4500. Instrument fertig gestellt wurde.

Brüssel, 1d. Jan. Die seit dem Beginn dieses Winters zur Aufführung klassischer Musik neu gebildete Sinfonie-Kapelle des Herrn Servais, des Schülers und Freundes des Herrn von Bülow, welche bereits mehrere vortreffliche Konzerte veranstaltet hat, hatte ihre zahlreichen Abonnenten aufgefordert selbst das Programm des nächsten Konzertes festzustellen. Jeder Abonnent sollte mittels Postkarte seinen Wunsch kundthun; die Mitglieder der Presse und die Musiker waren von der Abstimmung ausgeschlossen. Die Mehrheit der Abonnenten hat sich für folgende Musikstücke ausgesprochen: Beethoven's Sinfonia Eroica und Ouvertüre zu Egmont, Richard Wagner's Huldigungsmarsch und Venusberg, und der von Servais

selbst komponirte Trauermarsch. Die nächst höchste Stimmenzahl erreichte Brahms' Festouvertüre. Diese Abstimmung ist ein vollständiger Sieg der deutschen Musik. (Voss. Ztg.)

Neubrandenburg. Auf der am 13. Februar von Herrn A. Naubert veranstalteten Schüleraufführung, aus deren Programm wir erwähnen: Beethoven, Sonate pathétique; Mendelssohn, Variations sérieuses, Rondo capriccioso, Konzert in g moll; Schubert, Impromptu in As-dur; Chopin Op. 12; Raff, Gigue con Variazioni; Liszt, Faust-Walzer — bewiesen die Schüler durch ihre Leistungen nicht blos die strenge Zucht der Schule in Hinsicht auf ihre Ausbildung in der Technik, sondern bekundeten auch den musikalischen Geist, den ihr Lehrer auf sie zu übertragen versteht. Der Gymnasialchor sang mit schönem Stimmenklange und fein nüancirt: Mozart, Demonn, audiam fac regem und Ave verum; Schubert, Stille der Nacht und Frühlingsahnung. A. B.

Wien. Professor **Eduard Hanslick** hielt im Verein der Literaturfreunde einen Vortrag über Beethoven, in welchem er, gestützt auf die neuesten Ergebnisse der Literatur, ein getreues vollständig objektiv gehaltenes Bild des Menschen Beethoven in grossen Umrissen entwarf. Der Vortrag entsprang, wie der Redner in der Einleitung bemerkte, dem Wunsche, die Legende, welche die ersten, auch jetzt noch nicht aller Autorität entkleideten Biographen theils bona fide, der Mehrzahl nach aber absichtlich um die Gestalt des grossen Tonmeisters woben, in ihrer ganzen Haltlosigkeit zu zeigen. Hanslick's Vortrag — in dem übrigens nicht wenige scharfgeschliffene Witzespitzen auf lebende Komponisten abgeschnellt wurden — überzeugte die Zuhörer „aktenmässig“ daran, wie unrichtig es sei, in dem Tonkünstler immer nur den Gott oder doch wenigstens den himmelstürmenden Titanen zu sehen, er zeichnete den Meister auch in seinen menschlich kleinen Schwächen. Hanslick gedachte ausführlicher des Verhältnisses zwischen Beethoven und Therese Gräfin Brunswick, der Konflikte mit Johann van Beethoven, in welchem nicht gerade der grosse Ludwig die vortheilhaftere Rolle spielte, und erzählte noch einige ebenso charakteristische Anekdoten über Beethovens Indelikatesse in Geldangelegenheiten u. s. w. So schrieb Beethoven anlässlich des Konzertes, das er vor einem „Parterre von Königen“ während der Kongresszeit gab: „Nur der Kaiser von Russland bezahlte sein Billet honorig mit 200 Dukaten, der König von Preussen mit 10 Dukaten. Sehr lumpig!“ Zum Schlusse seines Vortrages spielte Professor Hanslick auf dem Klavier drei bisher unbekannte Tanzstücke Beethoven's, welche nicht aus der Jugendzeit des Komponisten, sondern aus jener Epoche stammen, in der die neunte Sinfonie entstand.

Wien. Der **Tonkünstlerverein** veranstaltete am 4. d. M. und zwar durch seine Mitglieder die Herren Dr. R. Hirschfeld und F. Böslinger bei Bösendorfer einen Musikabend, der als Fortsetzung der von den genannten beiden Herren in früheren Saisons gegebenen, aus Mangel an Theilnahme seitens des Publikums aber wieder eingegangenen Renaissanceabende betrachtet werden konnte. Er brachte ältere unbekannte Kompositionen, vorzüglich Chorlieder. Zuerst vier a capella-Chöre, „Der Gutzgauch“, von Laurentius Lemblin (aus der Mitte des 16. Jahrhunderts), heiter gefärbt, originell in der Melodieführung, indem dieselbe nämlich der Tenor hat, während die Frauenstimmen nur den Refrain singen; dann einen choralartigen Chor „Mitten wir im Leben“ von Herm. Finck (1555), von tiefernstem Ausdruck und frommer, inniger Empfindung. Auch der dritte Chor „Wann ich gedenk der Stund“ (dreistimmig, ohne Bässe) von Regnart ist ernst, dagegen ist das fünfstimmige „Tanzlied“ von Hassler (geb. 1564) heiter und fröhlich, ein Liebeslied von musikalischem Reiz. Die Herren Prof. Door und Rottenberg trugen vierhändig die Händel'sche Ouvertüre zu „Ottone“ vor, welcher Arien aus derselben Oper folgen sollten. Leider liess die Sängerin, Frau Nicklas-Kempner, wegen Heiserkeit absagen. Es folgten zwei äusserst melodiöse Kammerduette von Steffani (XVII. und XVIII. Jahrhundert) für Sopran und Alt und zum Schluss ein a-capella-Chor von Scandellus (XVI. Jahrhundert) „Canzonetta Neapolitana“, der von höchst anmuthiger leichtflüssiger Melodie ist. Derselbe wie das obige Tanzlied mussten wiederholt werden. Der Chor, der sich aus Mitgliedern des Singvereins und des M.-G.-V. „Arion“ zusammensetzte, hielt sich unter Herrn Köstlinger's temperamentvoller Leitung sehr wacker. — Das Publikum hatte sich nur spärlich zu diesem interessanten Abend eingefunden. (D. Kunst- u. Musik-Ztg.)

— In Wien wird man sich nicht einig, wohin das Mozart-Denkmal zu setzen ist. Trotzdem für den Platz vor dem Opernhause der Entwurf des Bildhauers A. Wagner bereits angenommen war, beabsichtigt man eine neue Konkurrenz auszuschreiben und dem Komité aufzugeben, einen andern Platz in Vorschlag zu bringen, der möglichst im Zentrum des innerhalb der Wien gelegen sein soll.

— Aus New-York wurde vor einiger Zeit gemeldet, dass der dortige „Verein zum Schutz von Kindern gegen grausame Behandlung“ den Bürgermeister ersucht hatte, die Anzahl der von dem jungen Klavier-Virtuosen Josef Hofmann gegebenen Konzerte zu beschränken. Einer weiter eingegangenen Meldung zufolge ist nach stattgehabter ärztlicher Untersuchung vom Bürgermeister angeordnet worden, dass der junge Hofmann nicht mehr als vier Male wöchentlich auftreten darf, und soweit dies thunlich sei, solle ihm sogar nach jedem Konzert ein Tag frei bleiben. Ein angesehener New-Yorker Herr hat dem Vater des Knaben 50 000 Dollars für dessen Erziehung angeboten unter der Bedingung, dass der Knabe sein öffentliches Auftreten sofort einstelle; der Vater fordert aber mindestens 100 000 Dollars.

— Von der „Philadelphia Musical Academy“ ging uns ein Zirkular nebst Katalog zu, worin über die Thätigkeit des grossartigen Instituts im vergangenen Jahr über Erfolge und Ziele Bericht erstattet wird. Unter Leitung seines Direktors und Eigenthümers Herrn Richard Zeckwer stehend, wurde das Institut im vergangenen Jahre von 893 Schülern besucht, die Lehrkräfte sind zum grössten Theil aus deutschen Konservatorien hervorgegangen, die regelmässigen Konzerte und Schüleraufführungen weisen die Werke

unserer deutschen Klassiker und besten modernen Komponisten auf. Die Anstalt ertheilt Lehrer-Diplome und ist durch ihre erweiterten Gebäude und die Errichtung einer Filiale in Germantown im Stande, über 1000 Zöglinge aufzunehmen.

Bücher und Musikalien

Franz Brendel's Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich erscheint jetzt in siebenter neu durchgesehener und vermehrter Auflage im Verlage von Heinrich Matthes in Leipzig und zwar in 10 Einzellieferungen, à 1 M, von denen uns heut die erste Lieferung vorliegt.*) Eine Kritik über das allbekannte und nach Verdienst gewürdigte Werk zu schreiben, kann nicht in Absicht liegen, dennoch können wir eine Ausstellung über diese erste Lieferung nicht unterdrücken, die den auf dem Titelblatt nicht genannten Bearbeiter**) betrifft. Es sind ca. 30 Jahr, dass Brendel dieses Werk schrieb, das Interesse an der Musikgeschichte ist seitdem lebhaft gewachsen, die unausgesetzten Forschungen haben eine Fülle biographischen Quellenmaterials zu Tage gefördert, Anschauungen und Verständniss sind dadurch in hohem Grade dem Wandel unterworfen gewesen. Brendel beabsichtigte mit seinem Werke hauptsächlich eine Geschichte der Neuzeit, nach seiner Auffassung fing die Geschichte der Musik überhaupt erst mit Palestrina an, darum fertigt er auch die ersten 1½ Jahrtausend unserer christlichen Tonkunst auf ungefähr 30 Seiten ab. An solchen Anschauungen kann der Herausgeber einer Neuauflage natürlich nichts ändern — Brendel starb bekanntlich 1868 —, wohl aber lag es in seiner Hand, chronologisch unrichtige Daten, die durch neue Forschungen zu Tage getreten, durch Fussnoten zu berichten. Er war um so mehr dazu verpflichtet, als er sich in der Einleitung Einschiebungen erlaubt hat, ohne zu erwähnen, dass sie von ihm herrühren. Brendel zählt im Eingange das bei ihm vorhandene musikgeschichtliche Material auf; in der vorliegenden Ausgabe ist dasselbe bis auf die neuesten Arbeiten aus 1886 vervollständigt —, da keine Note darauf hindeutet, wo Brendel aufhört und der Bearbeiter anfängt, so wird ein unbefangener Leser versucht sein zu glauben, ein Werk neuesten Datums in Händen zu haben, besonders da ihn weder Vorrede, noch Titelblatt aufmerksam macht. Um so mehr befremdet es dann einige Seiten weiter, dass das eigentlich Geschichtliche von der Bearbeitung unberührt blieb. Ich erwähne hier nur der gänzlich hinfälligen Daten über Dufay, der bei Brendel noch als erster Niederländer um 1350 geboren und als 1432 in Rom verstorben gilt, während es heut allgemein nach authentischen Quellen bekannt ist, dass Dufay um 1400 geboren, bis 1437 in Rom weilt, dann sich an verschiedenen Orten — Paris, Burgund, Savoyen — aufgehalten, um 1450 seinen Aufenthalt dauernd in Cambray nahm und daselbst 1474 verstorben ist. Diese Enthüllungen sind darum so wichtig, weil sie die bisherigen Anschauungen über die erste niederländische Schule gänzlich umgestaltet haben. Wenn Brendel's wegwerfendes Urtheil über Dufay in einer Fussnote durch ein Zitat aus Ambros zu mildern gesucht ist, so hätte vor allem die Richtigstellung der Daten dorthin gehört. A. M.

Johannes Schondorf, Lose Blätter für gemischten Chor und Lose Blätter für Männerchor. (Güstrow, Schondorf's Verlag.)

Der Komponist, der in den letzten Jahren mit rühmlichem Streben und bestem Erfolg sein Können und seine Arbeit dem Männerchore zugewandt und speziell das patriotische Lied kultivirt hat, gedenkt jetzt auch der gemischten Vereine und widmet ihnen unter dem Titel Lose Blätter, ab und zu Kinder seiner Muse. Das gesunde und natürliche Empfinden, die Wärme und die saubere Arbeit, Eigenschaften, die schon längst bei den patriotischen Gesängen des Komponisten hervorgehoben wurden, sind auch bei diesen neuen Gaben höchst lobend zu erwähnen. Von den „Losen Blättern“ für gemischte Chöre fliegen jetzt schon 6 in der Welt umher. No. 1 „Grüss Gott, Du herziger Frühling Du“ im Volkstone, gemüthvoll und melodiös. No. 2 „Frühlingsglaube“, warm und doch frisch. No. 3 „Des Schäfers Wunsch“, voll guten Humors. No. 4 „Aus der Jugendzeit“, mit besonders schönem, charakteristischem Schlusse. No. 5 „Wiegenlied“, zart und innig. No. 6 „Ein Volk, ein Herz, ein Vaterland“, wirksam und stimmungsvoll. Von der Ausgabe für Männerchor sind erst 3 Nummern erschienen, von denen die erste und dritte nur Bearbeitungen der No. 1 und 6 der anderen Ausgabe sind, No. 2 dagegen, „Lied der Kriegervereine“, ist neu, frisch und wuchtig, voll Patriotismus und grosser Wärme. Dieses sowohl, wie das Baumbach'sche Kronprinzenlied dürfte den betreffenden Kreisen, wie allen Männergesangvereinen seines Gehalts wie seiner Wirkung halber, dringend empfohlen werden können. Die losen Blätter sind in der That „lose Blätter“, jedes einzelne Lied ist auf ein Blatt gedruckt und nur in Partitur zu dem billigen Preise von 10 Pfg. netto erschienen. Möchten sie sich immer mehren und schliesslich zu einem vollen Kranze gewunden Herz und Gemüth Vieler erfreuen. *A. Naubert.*

Martin Blumner, op. 38. In Zeit und Ewigkeit. Kantate nach Worten der heiligen Schrift. Für Solostimmen, Chor und Orchester. Klavierauszug mit deutschem und englischem Text. Berlin, Ed. Bote & G. Bock.

Wenngleich der Klavierauszug eines stimmenreichen Chor- und Orchesterwerkes immerhin nur den Schattenriss von einem farbensatten Gemälde liefert, so empfängt man doch aus dem vorliegenden schon den Eindruck eines grossangelegten, umfassenden

*) Das Werk ist inzwischen bis Heft V vorgeschritten.
**) Der Bearbeiter ist Dr. Kienel. E. B.

Werken, in dem der Autor, der sich durch seine Oratorien auf dem Gebiet der strengen Musik längst einen gesicherten Platz erobert, abermals die Fülle seines Könnens, die Beherrschung der kontrapunktischen Kunst und seine eigene musikalische Gestaltungskraft bewiesen hat. Das Werk gliedert sich in 9 Absätze nach zwanglos zusammengestellten Worten der Bibel und ist für Solo-Quartett, 4stimmigen Chor, der sich nur einmal zu einem 6stimmigen erweitert, und Orchester geschrieben. „Herr Gott, Du bist unsere Zuflucht für und für“ beginnt nach wenigen feierlichen Eingangstakten die Fuge der gesammten Stimmen in vollem akkordlichen Zusammenklang, erst bei der zweiten Strophe, bei lebhafterer Orchesterbewegung lösen sich die Stimmen, um aber bald wieder in geschlossener Weise den Satz ruhig und wirkungsvoll zu Ende zu führen. Ueber den nächsten Sätzen „Der Du die Menschen lässest sterben“, „Du lässest sie fahren dahin“, „Lehre uns bedenken“ schwebt eine Stimmung des Zagens, der Bangigkeit, in packend wirkender Weise haben die Solostimmen den Eingang intonirt, das Gefühl der eigenen Nichtigkeit drückt der Chor durch ein, mit einer fallenden verminderten Septime beginnendes, höchst charakteristisches Motiv aus, zu leidenschaftlich erregter Stimmung steigert sich der Ausdruck in dem lebhaft klopfenden $^{4}/_{4}$-Takt zu den Worten „Du lässest sie fahren dahin“ — das Ausklingen dieses Satzes, wenn die Bässe auf dem tiefen C liegen bleiben und das „Verdorrt“ in abgerissenen Klagelauten von den hohen Stimmen herabklingt, ist von ergreifender Wirkung. In düsteren Moll-Akkorden, die Stimmen fast zusammengeschlossen, hallt der Trauerchor des nächsten Satzes „Muss Staub und Asche werden“, der Todesengel schreitet über die Erde, die Farbe des Lebens erbleicht unter diesen niederdrückenden Schlussgängen „Aber unser Keiner lebt ihm selber“ —, bei diesem a capella gehaltenen Dur angestimmten Worten fällt ein verheissungsvoller Strahl in die geängstigte Seele, nur einmal noch fragen die Stimmen zagend „Was ist der Mensch, dass Du Dich seiner annimmst?“, dann wendet sich der Satz in ein freudiges G-dur und mit einem aufwärts strebenden Gange der Instrumente zieht der Chor in gehobener Stimmung ein „Aber mit Ehre und Schmuck wirst Du ihn krönen“. Wundervoll innig, gläubig fromm ist der Gesang „Sei getreu bis in den Tod“, von Solo und Chor in schönen kanonischen Führungen ausgeführt und in ruhe- und friedvoller Stimmung ausklingend. Ernst, gehalten aber zuversichtlich, das Auge dem Ewigen zugewandt, schliesst das Werk mit dem Satz „Ewige Gnade wird angeben.“

Es ist ein schönes edles Werk, voll inniger Wärme, vom Hauch einer tiefen, religiösen Empfindung beseelt, das sich den früheren Schöpfungen des Autors würdig anreiht und unter den Kirchenkomponisten der heutigen Tage eine hervorragende Stellung einnimmt.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

G. Wartensleben: Grazietta, Op. 1. Pr. 50 Pf.
— — Neuer Frühling, Op. 3. Pr. 60 Pf.
— Clementi, Op. 36 — 1. 2. 3.
Berlin, Carl Simon.

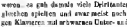
Für 2 Klaviere und 2 Spieler
Beethoven's Sinfonien, bearbeitet von Aug. Horn.
Preis von 5,50 bis 8 Mark.
Leipzig, Kistner.

Anregung und Unterhaltung.

In den Walzern des ersten „Walzerkönigs“ Strauss, Vater des jetzigen Operettenkomponisten, befinden sich synkopirte Rhythmen, welche einen Hauptreiz in den Tänzen ausmachen.



oder



Diese 1. Form hat etwas Wiegendes und Bebendes. Sie stammt aber von Franz Schubert her, aus seinen Valses sentimentales für Klavier op. 50. Man sehe die No. 13 daselbst. Da Schubert bereits 1828 gestorben ist, der erste Strauss aber erst in den dreissiger Jahren zu florieren begann, so gebührt jenem das Verdienst dieses schönen Tanzrhythmus. — Früher waren die Walzer überhaupt anders geartet, ruhiger und in ausdrücklichem Dreischritt, daher war es denn auch möglich, dass das Violinpartie des Ständchens im Don Juan ein beliebter Walzer wurde. — Man sollte sich doch um die früheren Formen unserer heutigen Gesellschaftstänze etwas kümmern! es giebt eine Sammlung solcher von Schrattenholz (ich glaube bei Tonger) die zu Anfang unseres Jahrhunderts zum Theil in der Gesellschaft heimisch waren. — es gab damals viele Dilettanten, die nur dergleichen spielten und zwar meist noch auf tafelförmigen Klavieren mit schwarzen Unter- und weissen Obertasten. Wie jenes Ständchen beliebt war, so schwärmte man völlig für den sogenannten „Lieblingswalzer der Königin Louise“. Der Louisenwalzer kann Einem die ganze damalige Hof-Gesellschaft vor Augen führen: er ist voll deutscher Grazie, nicht sinnlich anregend; ohne diese Grazie musste sich ein Tänzerpaar eher blamiren, als dies heute bei unseren „Raschwalzern“ möglich ist, die etwas Reissendes haben, ungegen die alten Walzer mehr etwas Wellendes auf jedem Pas hatten. Beliebte Komponisten bei Hofe waren damals Himmel, der das Lied „An Alexis“ gemacht hat, und Dussek, der den genialen Prinzen Louis Ferdinand musikalischen Faktotum war. (Schluss

phantasirten zuweilen auf zwei Flügeln frei hin, wie man Gespräche führt). So vergleiche man also einmal die alten und neuen Töne!

* * *

Der bekannte und reiche Verleger P in L. gab Hummel einmal ein glänzendes Abendessen. Dieser hatte gerade seine grosse „Klavierschule" vollendet und verlangte dafür 11000 Thaler Honorar, die P aber nicht zahlen wollte. Bei Tische gingen die Verhandlungen über diesen Gegenstand hin und her, und da Hummel mit grösster Ruhe auf dem geforderten Preise beharrte, schrie endlich P in vollem Zorne: „Ihr Komponisten seid alle verrückt geworden! Ihr wisst gar nicht mehr was Ihr von den armen Verlegern verlangen sollt." Das brachte nun auch Hummel aus seinem Gleichmuthe, und er erwiderte: „Ja, Ihr verfluchten Kerle von Verlegern, wie könntet Ihr denn solche Soupers geben, wenn wir armen Komponisten nicht wären." Die ganze Gesellschaft brach in ein schallendes Gelächter aus, in welches P selbst, nachdem er sich einigermassen von seiner Verblüffung erholt hatte, herzlich mit einstimmte.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin

In der Februarsitzung theilte der Vorsitzende Prof Dr Alsleben mit, dass Herr H Schumann sich veranlasst gefunden hat, sein Amt als I. Schriftführer niederzulegen. Herr Dr A Ch Kalischer wird bis zur nächsten ordentlichen Generalversammlung mit seinem Amte als II. Vorsitzender auch die Geschäfte des I. Schriftführers weiter führen. — Der Vorsitzende macht ferner die erfreuliche Mittheilung, dass Herr Hofmusikhändler Hugo Bock, bei Gelegenheit des 50jährigen Bestehens der Handlung Bote & Bock dem Vereine 1000 Mark geschenkt hat. Der Verein dankt durch Erheben von den Sitzen. Im Namen des Vereines wird der I. Schriftführer ein Dankschreiben an Herrn Hofmusikhändler Bock ergehen lassen. — Darauf hielt Herr William Wolff einen zweiten Vortrag über Tonmalerei, worin es derselbe unternahm allerhand Bedenken gegen die Macht und Bedeutung der Tonmalerei, wie sie namentlich bei Gelegenheit des ersten Vortrages Herr Dr Kalischer erhoben hatte, zu entkräften. Der Vortragende führte aus, dass sich die Opposition eigentlich nur gegen die Uebertreibung der Tonmalerei richte. Die Deutlichkeit und Erkennbarkeit sei andererseits nicht durchaus erforderlich, auch die Gegenstände der Malerei, — welche Kunst der Vortragende vornehmlich zur Unterstützung seiner Begründungsversuche herbeirief, — seien ohne Erklärungen nicht klar und deutlich. — Ferner sei die Unerkennbarkeit bei Tonmalereien nicht so gross, wie man oft glaubt, des weiteren sei das nur Andeutende der musikalischen Kunst noch wohl kein Fehler. — Die grosse Bedeutung der Tonmalerei gehe schon daraus hervor, dass ihr alle grossen Tonmeister gehuldigt haben, deren Wichtigkeit liege auch noch darin, dass sie die wirkliche Malerei vervollständige. Ein weiterer Theil des Vortrages bemühte sich damit, auseinanderzusetzen, wie im System der Künste überhaupt jede einzelne Kunst über sich selbst hinaus greife, sie sehne sich vom Speziellen nach dem Universellen. So ergreife sich die Musik, deren Domäne die Welt der Gefühle ist, zur Gedankenmusik, wodurch die Textmusik motivirt wird; sie wolle dann auch die äussere Welt malen, und werde so Tonmalerei. Die Berechtigung eines derartigen gegenseitigen Uebergreifens findet der Vortragende darin, dass die Künste auf diesem Wege dieselbe Ideenwelt in anderer spezifischer Weise verkörpern, die Künste ergänzen sich dadurch. — Die Belege zu seinen Ausführungen schöpfte der Vortragende aus den mannigfaltigen Gebieten der Vokalmusik unserer Tonheroen. — An diesen Vortrag schloss sich eine längere Diskussion zwischen Herrn Dr. A. Ch. Kalischer und dem Vortragenden. Ersterer setzte in längerer Rede auseinander, dass Herr Wolff in seinem sonst sehr verdienstlichen Vortrage nichts vorgebracht habe, was den eigentlich wunden Punkt der Tonmalerei, den grossen Mangel an Klarheit und Deutlichkeit, beseitigen könnte. Das könne nur geschehen, wenn der Versuch unternommen würde, die reine Musik dafür zeugen zu lassen; dieses sei vom Vortragenden aber gar nicht unternommen worden, vielmehr habe er seine Beispiele behufs Unterstützung seiner Argumentationen lediglich aus der Vokalmusik geschöpft. Schliesslich kamen beide Theile, denen sich auch Prof. Dr Alsleben anschloss, darin überein, dass die Tonmalerei wohl ihre Bedeutung behalte, dass dieselbe aber durchaus nicht überschätzt werden dürfe. —

Der Vorsitzende theilte dann mit, dass der Musik-Vortrag der Herren Nessig und Lenzewsky heute ausfallen müsse, weil Ersterer durch unvorhergesehene Umstände verhindert sei. — In Sachen der Krankenkasse theilt Herr Dr Werkenthin mit, dass die Angelegenheit der Erhebung des Krankengeldes im besten Gange sei. Den Mitgliedern wird zu diesem Zwecke demnächst eine Liste ergehen, worin alle genau das Jahr ihrer Geburt angeben sollen. — Herr Dr. Kalischer macht dann darauf aufmerksam, dass die Pensionskasse für Musiker, die vom allgemeinen Deutschen Musiker-Verbande ausgehe, die Altersgrenze bedeutend erweitert habe, so dass männliche wie weibliche Mitglieder des Musiklehrer-Vereines nun auch mannigfachen Gebrauch von dieser höchst wohlthätigen Kasse machen könnten; eine Anzahl revidirter Statuten des Musiker-Verbandes und der Pensions-Kasse desselben gelangt zur Vertheilung. — Das erste Jahrbuch des Vereines ist erschienen und an die Mitglieder versandt worden.

Dienstag, 13. März 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Tagesordnung
1. Vortrag des Herrn Dr Albert Werkenthin über die Korrektheit beim musikalischen Vortrag.
2. Musik-Vortrag der Herren O. Nessig und P. Lenzewsky: (Sonate für Klavier und Violine von A. Chr Kalischer, I. Satz.)
3. Mittheilungen. Fragekasten.

Der Vorstand.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Am 23. Februar hielt Herr Wilhelm Tappert im Tonkünstler-Verein einen Vortrag über die Entstehung der Musik. Der Vortragende schilderte, wie er, nach dem Ursprung forschend, zunächst die Musikgeschichten nachgeschlagen aber nichts gefunden habe, wie Reisebeschreibungen und das Verfahren fremder Völker mit ihren musikalischen Abgesandten sich wohl auch unzuverlässig gezeigt. Dann habe er sich auf eigene Beobachtungen gelegt. Auf die Darwinschen Theorien vom Atavismus gestützt, seien ihm manche Züge aufgefallen, die auf den Ursprung deuten. Alle Kunst hat ihren Ursprung im Kultus,

— Heroen — Ahnen — Naturkultus, — bei den Prozessionen, die den schadenbringenden Naturmächten gebracht, entstand die Trommel — ein Schlaginstrument, um den Tritt der Massen zusammenzuhalten, — als erstes Instrument. Zusammenschlagen zweier Hölzer oder auch nur Klatschen mit den Händen ist die Urform. Die Stimme gesellte sich bloss mit Lauten mit oder ohne Sinn, sie bedingte einen gewissen Rhythmus, der somit dem rhythmischen Schlag hinzutrat. Das zweite Instrument ist ein Blasinstrument, — die Hollunderflöte der Knaben, die Urform. Als drittes kommen die Saiteninstrumente, den Anstoss möchte der gespannte Bogen mit der Sehne gegeben haben. Der Vortragende erzählt in humoristischer Weise die griechischen Sagen von Pallas Athene als Flötenerfinderin und Hermes, der die Lyra erfand. Alle Völkersagen verknüpfen den Ursprung der Musik mit den Göttern, die Kunstleistungen selbst stehen in Wechselwirkung mit dem Uebersinnlichen. Die 7saitige Lyra der Griechen, Zaubertrommel der Lappländer, des [illegible] entzündende Sage der Inder sind Beispiele dafür. Wie sich aber die Urgattungen der Kunst oft in merkwürdiger Weise in unsere Zeit hinein erhalten haben, beweist der Vortragende mit launigen Seitenblicken durch das Klatschen der Hände, das Taktiren des Kapellmeisters. Ein eigenartiges Beispiel von dem Alter vieler noch heut gebräuchlicher Manieren liefere ein uraltes Relief des frühesten Kulturvolkes, der Assyrer, wo in einem den Sieger bewillkommnenden Zuge unter den vielen Instrumentalisten, Sängerinnen, die in die Hände klatschen, auch eine Frau ist, die den Finger an den Hals legt, um einen vibrirenden Ton zu erzeugen, eine Sitte, die noch heut im Osten vielfach geübt wird. — Der Vortragende vermuthet, dass die Trommel, wie sie das erste Instrument gewesen, auch das letzte sein wird, so lange noch Menschen auf Erden sind; denn, wenn auch die Kunst zu Grunde ginge, Kampf und Streit werde es geben, so lange noch zwei Menschen da wären, und dazu werde die Trommel nothwendig sein. Der letzte Mensch freilich werde einsam zur Flöte greifen, so dass man sagen könne, die Musik höre auf, wenn der letzte Mensch flöten ginge. Am Schlusse seines hochinteressanten, humoristisch belebten Vortrages bittet Herr Tappert seine Zuhörer, ihm weiter nach dem Ursprunge der Musik suchen zu helfen und ihm gefundene Entdeckungen mitzutheilen. A. M.

Anzeigen.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.
Neuigkeiten-Sendung No. 1. 1888.

Behr, Franz.

Op. 584. **Goldene Träume.** 20 Vortragsstücke für das **Pianoforte zu vier Händen.** *M* *Pf*

(Nos. 11–20: Die Primo-Partie ohne Octaven.)

No. 11.	*In der Ferne*	— 75
No. 12.	*Die Gazelle*	1 —
No. 13.	*Trennung*	— 75
No. 14.	*Frau Marquise.* Gavotte	1 —
No. 15.	*Waldfrieden*	— 75
No. 16.	*Ballklänge.* Wiener Walzer	1 —
No. 17.	*Nordische Runde*	1 —
No. 18.	*Andalusisches Ständchen*	1 —
No. 19.	*Auf Bergeshöh.* Alpenmelodie	1 —
No. 20.	*In der Schmiede*	1 —

Rheinberger, Josef.

Op. 148. **Sonate No. XI** in D-moll für **Orgel** (Agitato. Intermezzo. Fuge) 4 —

Dieselbe für **Pianoforte zu vier Händen** bearbeitet vom Componisten 5 —

Roberti, S. H.

Soirées musicales. Duos faciles pour **Violon et Piano.**

No. 27.	**Schumann**, *Wanderlied.* „Wohlauf noch getrunken"	— 75
No. 28.	— *Der Nussbaum.* Lied	— 75
No. 29.	— *Der Hidalgo.* Lied	— 75

Schaub, Robert.

6 Stücke aus Robert Schumann's „Paradies und Peri" und „Der Rose Pilgerfahrt". Für **Harmonium und Pianoforte.**

No. 4.	*Rose Pilgerfahrt.* Chor. „Was klinget dort die Hörner"	— 75
No. 5.	*Paradies und Peri.* „Schmücket die Stufen zu Allah's Throne"	1 —
No. 6.	*Rose Pilgerfahrt.* Duett. „Ei Mühle, liebe Mühle, wie schaust so schmuck du heut"	— 75

Wohlfahrt, Robert.

Op. [illegible]. **Für junge Musikanten.** Leichte Stücke zur Uebung im Ensemblespiel für **verschiedene Instrumente.**

Heft I.	44 Stücke für **Violine und Bratsche.** (I. Lage.) (Duos faciles pour Violon et Viola. Easy Duets for Violin and Viola. (1. Position.))	1 80
Heft II.	Idem	1 80
Heft III.	13 Stücke für **2 Violinen und Bratsche.** (I. Lage.) (Trios faciles pour 2 Violons et Viola. Easy Trios for 2 Violins and Viola. (1. Position.))	1 80
Heft IV.	13 Stücke für **Violine, Bratsche und Violoncello.** (I. Lage.) (Trios faciles pour Violon, Viola et Violoncelle. Easy Trios for Violin, Viola and Violoncello. (1. Position.))	1 80
Heft V.	12 Stücke für **Violine, Bratsche** (I. Lage) und **Clarinette B.** (Trios faciles pour Violon, Viola (1. Position) et Clarinet. Easy Trios for Violin, Viola (1. Position) and Clarinet.)	1 80
Heft VI.	12 Stücke für **Ventil-Trompete in F, Violine, Bratsche und Violoncello** (I. Lage) **oder Fagott.** (Morceaux faciles pour Cornet à piston, Violon, Viola et Violoncelle (1. Position) ou Basson. Easy Pieces for Trumpet, Violin, Viola and Violoncello (1. Position) or Bassoon.)	1 80

Reinecke, Carl.

Op. 134. **Symphonie** (No. 2 C-moll) für **grosses Orchester.** Neue vom Componisten durchgesehene Ausgabe.

Partitur	20 —
Orchesterstimmen	20 —

Rheinberger, Josef.

Op. 132b. **Passacaglia** für **Orchester.**

Partitur	5 —
Orchesterstimmen	8 —

(Duplirstimmen: Viol. I, Viol. II, Viola, Violoncello und Bass à 60 Pfg.)

Krug, Arnold.

Op. 35. **Zwei Männerchöre mit Orchester- oder Clavier-Begleitung.**

No. 1. *Auf welchen Abendlüften.* „Auf welchen Abendlüften fliegt mein Gedanke" ([illegible])

Clavierauszug	1 50
Die 4 Chorstimmen	1 —

No. 2. *Barcarole.* „Die Nacht ist so fröhlich" (Aus den Agrumi von Kopisch)

Clavierauszug	1 75
Die 4 Chorstimmen	1 —

Reinecke, Carl.

Op. 183. **Kleiner Haushalt.** „Einen Haushalt klein und fein hab ich angestellt." Gedicht aus der Märchenwelt von Rückert. Für **weiblichen Chor und Pianoforte.**

Clavierauszug	2 80
Singstimmen (Sopr. I. II.)	1 20

Simon, Ernst.

Op. [illegible]. **Vor'm Standesamt.** „Mein Grit' das war ein Jagen" Text von Max Allihn. Humoristische Scene für **drei Männerstimmen** mit Begleitung des **Pianoforte** 3 —

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalinski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 6. **Berlin, 15 März 1888.** **XI Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15 jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Kaiser Wilhelm †.

Trauer und Trübsal waltet über uns. Er ist dahingeschieden der Herrliche und ziehet ein in das Haus der Gerechten zur ewigen Herrlichkeit. Kränze unvergänglichen Ruhmes zieren sein Haupt und werden leuchten durch alle Zeiten.

E. B.

Eine Tonleiter-Studie.

Von **Gustav Stoewe.**

(Fortsetzung.)

Wie ist nun aber eine stetige Handgelenk-Weiterbewegung möglich, wenn doch in jeder Lage mehrere Tasten mit dem 2., 3., bezw. dem 2., 3. und 4. ohne Untersetzen angeschlagen werden? — Bei einer im schnellen Tempo gespielten Tonleiter macht der Finger seine Bewegungen nach unten zum Anschlage und nach oben zur Vorbereitung für den nächsten Anschlag („Haupt- und Rückbewegung") durchaus nicht vertikal, die Bewegungen eines jeden Fingers bestehen vielmehr aus lauter Bogenlinien, derart, dass das Ende eines jeden Bogens den Anschlag selbst, der Anfang des nächsten Bogens aber das Heben für den nächsten Anschlag bildet. Um dies zu begreifen, spiele man mit recht hoch gehobenen Fingern eine Tonleiter in mässigem Tempo aufwärts (mit der Rechten), und beobachte dabei scharf die Linien, welche die Spitze eines Fingers durch die Luft beschreibt*). Um nun diesen Bogen möglich zu machen, muss jeder Finger unmittelbar nach seinem Anschlage sich nach seiner nächsten Taste zu bewegen. Es ergiebt sich dadurch eine eigenthümliche Verengung der Hand, darin bestehend, dass bereits beim Anschlage des 2. die Hand eine entschiedene Bewe-

*) Recht interessante Zeichnungen, welche diese Bogen anschaulich machen, enthält die (im Übrigen etwas problematische) Broschüre „Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel" von F. Clark Steininger.

gung aufwärts (nach rechts) macht, so dass sie durch diese Bewegung den 2 von seiner angedrückten Taste gewissermassen nach rechts abzieht. Kurz vor dem Momente des Verlassens der Taste seitens des 2 entsteht eine eigenthümliche Spannung im Knöchelgelenk dieses Fingers, — sobald er beim Anschlage des 3. von seiner Taste entfernt ist, legt er sich an den 3., bis der 3 beim Anschlage des 4 in gleicher Weise nach rechts springt. Diese Verengung der Hand bringt sie schliesslich mit dem 2. und 3., bezw. 2., 3 und 4 so nahe an die Daumentaste, dass sie, bereits ehe der Daumen zum Andruck kommt, sich beinahe schon in der nächsten Lage befindet, — nämlich nur noch so weit von ihr entfernt, dass es nur noch des nächsten „Ruckmomente" bedarf, um sie vollständig in dieselbe zu bringen. Es ist ersichtlich, dass der Daumen, in Folge der früher beschriebenen „Vorbereitung" über seiner Taste sich bereits befindend, nun mit weit weniger Mühe seinen Andruck ausführen kann.

Dies ist in der That der Vorgang, welcher bei jeder im schnellen Tempo fliessend gespielten Tonleiter stattfindet. Hat man sich denselben einmal klar gemacht, so wird er weit einfacher erscheinen, als seine Beschreibung zu geben war.

Nehmen wir also als beste Spielart eine stetig gleichmässige Weiterbewegung auch des Handgelenkes an, so muss diese nun, gleichwie es beim Daumen geschehen sollte, auch bei der langsamsten Ausführung der Tonleiter ermöglicht werden. Zu diesem Zwecke zerlegen wir das stetige Fortschreiten von Daumen und Handgelenk in einzelne Momente, deren Anzahl dieselbe ist, wie die der anzuschlagenden einzelnen Tonleiterintervalle, — sodass also mit jeder nächsten Taste ein neuer Moment, d. h. ein neues Weiterrücken des Daumens und des Handgelenks geschieht. Diese Lehrmethode ermöglicht es, nach Ausführung eines jeden neuen Moments, also nach dem Andruck jeder nächsten Taste, während diese durch den Finger festgehalten wird, eine beliebig lange Zeit einzuschieben, um während dieser die Stellung sämmtlicher Glieder zu untersuchen, und, wenn sie falsch ist, zu verbessern.

Wir können nun zur Ausführung einer Tonleiter im langsamsten Tempo übergehen. Wir wählen hierzu H- und C-dur für die Rechte, und beginnen mit dem kleinen *h*.

Kleine Lage. Hand steht in etwas schräger Haltung, wie beschrieben. Der Winkel, welchen sie mit der Kante der Klaviatur bildet, ist durch einen parallel mit dieser über die Mittelhand gelegten (eckigen) Bleistift am genauesten zu erkennen. Dieser Winkel muss während der ganzen Leiter derselbe bleiben. — Anschlag von *h*. — Im Moment, wo der 2 *cis* anschlägt, wird der Daumen unter den 2 gesetzt, so dass er je nach der Spielmethode auf der Taste *d* ruht, oder über ihr schwebt. Zugleich macht das Handgelenk einen Ruck nach rechts, der gerade so viel beträgt, als ob der das *cis* andrückende 2 von dieser Taste nach rechts abgezogen werden sollte. Die Spitze des 2 muss in etwas unbequemer, sonst nicht vorkommender Art die Taste gleichsam mit Gewalt festhalten, um dem Zuge der Hand nach rechts nicht zu folgen. — Anschlag von *dis*, Daumen geht nach *e* und befindet sich somit in der Vorbereitung für seine nächste Taste, der 2 springt von *cis* ab und legt sich dicht an den 3., seinerseits dadurch zu der oben geforderten Verengung der Hand beitragend, Handgelenk rückt weiter nach rechts. Alle diese Bewegungen vom 3., 2., 1. und Handgelenk müssen mit einem Schlage erfolgen.

Grosse Lage. Daumen schlägt *e* an, Handgelenk rückt soweit nach rechts, dass der 2 über *fis* steht. Hiermit ist die neue Lage erreicht. — Anschlag von *fis* und *gis* wie vorher bei *cis* und *dis*, der Daumen steht jetzt über *a*. — Anschlag des 4 auf *ais*, der 3 legt sich mit dem ihn bereits scharf berührenden 2 zusammen dicht an den 4., Daumen steht über *h*. Die ganze Handstellung drängt jetzt schon in die nächste (kleine) Lage, die Hand hat in diesem Moment ihre grösste Verengung erreicht. Anschlag von *h* wie vorher bei *e*.

Würde von *e* an bis zum 5 ausgespielt, so fielen von *e* ab die Ruckbewegungen des Handgelenkes fort, es würden die letzten Intervalle in gewöhnlicher Weise gespielt.

Ueber die Mittelhand ist noch zu bemerken, dass der Handrücken (obere Fläche derselben) während der Leiter sehr verschiedene Gestalten zeigt. Er verlässt vom Daumen ab seine quasi ebene Fläche bis er beim Andruck des 4 eine entschieden konvexe Gestalt zeigt. Dessen ungeachtet soll man immer das Bestreben haben, die Mittelhand ruhig weiterzubewegen, so dass es möglich wird, den als Regulator der gleichmässig zu bewahrenden schrägen Handhaltung anfangs aufgelegten Bleistift bis zu Ende parallel mit der Klaviatur auf der Hand zu behalten. (Ich lasse zu diesem Zweck einen ganz kleinen, ca. 7 mm dicken eisernen Kantel benutzen.)

*) Die konvexe Gestalt des Handrückens wird durch „straffe Gelenke", welche die Mittelhandknochen unter einander haben, möglich gemacht. Die umgekehrte Hand zeigt dabei eine „Hohlhand" *), wie wenn man mit ihr Wasser schöpft. S. Kl. T. S. 10.

*) Die Hohlhand lasse ich unter keinen Umständen zu, da sie den senkrechten Anschlag des 4. und 5. verhindert und sie zwingt, die Taste anstatt mit der vollen Fingerkuppe mit der Seite derselben anzuschlagen. K. B.

Die mit dem 5. beginnende Tonleiter (Rechte abwärts) ist, wie bereits erwähnt, nicht halb so schwer, als die aufwärts gehende. Die Spielart ist in Bezug auf die ruckweise Fortbewegung des Handgelenks dieselbe, wie bei letzterer, — ebenso wird die Hand auch bei der abwärts gehenden Leiter möglichst verengt, und zwar dadurch, dass die nun nach links drängende Hand den eine Taste momentan noch festhaltenden Finger nach links gleichsam abzuziehen versucht, worauf er sich nun in gleicher Art, wie vorher, gegen den Nachbarfinger legt. Beim Andruck des Daumens auf *e* muss die Hand bereits in der nächsten (kleinen) Lage stehen, also der 3. über *d* schweben, so dass die Hand an diesem Punkte ebenso aussieht, wie bei der aufwärts gehenden Leiter, mit dem einzigen Unterschiede, dass bei letzterer der 3. *d* andrückte und der Daumen in der Vorbereitung auf *e* lag. — Der Daumen müsste der Konsequenz nach auch hier schrittweise von Taste zu Taste weitergehen, doch ist es ebenso gut, wenn er beim Anschlag des 3. bezw. des 4. zugleich in seine natürliche Lage neben dem 2. übergeht. Denn während bei der aufwärts gehenden Leiter der Daumen mühsam erst an die einzelnen kleinen Bewegungen gewöhnt werden muss, so strebt er bei der abwärts gehenden Leiter ganz von selbst nach seiner nächsten Taste hin.

Es mögen nun noch einige Worte über das Spielen von Untertasten-Tonleitern gesagt sein. Hier hat der Daumen bei seinen ruckweisen kleinen Bewegungen nicht eine Taste für sich, sondern nimmt dieselbe ein, welche der nächste Finger anzuschlagen hat. In der C-Leiter liegt er also nach dem Anschlage des *d* auf *e*, des *e* auf *f* etc. Ueberhaupt lässt sich für alle Tonleitern in Bezug auf die Lage des Daumens folgende einfache Regel aufstellen: Der Daumen befindet sich immer eine Taste voraus vor der, die grade angeschlagen wurde, doch muss er seine eigene Taste während des letzten Anschlages bereits vorbereitet haben, so dass er genöthigt ist, zuweilen eine Taste zu überspringen. — Hiernach befindet er sich beim Aufwärtsgehen (der Rechten) immer auf der Taste, die er andrücken müsste, wenn er unmittelbar nach dem Finger, der eben angeschlagen hat, untersetzen wollte. Das Ueberspringen einer Taste seitens des Daumens geschieht in der H-Leiter aufwärts nach seinem Anschlage auf h über c hinweg, und nach e über f, — in der C-Leiter nach c über d, und nach f über g hinweg.

Schliesslich lässt sich nun die oben aufgeworfene Frage, ob ein Untersetzen bei zwei Untertasten oder bei Ober- und Untertaste mit grosser Sekunde leichter sei, dahin beantworten, dass die verlangte etwas schräge Handstellung, verbunden mit fortwährender Verengung der Hand, unter Berücksichtigung der oben angedeuteten Erleichterung, die das Untersetzen nach Obertasten überhaupt gewährt, das Untersetzen nach Obertasten in allen Fällen als das leichtere erscheinen lässt.

(Schluss folgt.)

Ueber die Bedeutung des Orgelspiels für das Klavierspiel.

Von Prof. Dr. **W. Schell.**

(Schluss.)

6. Instrumente zum Ersatz für die Orgel.

Die Vortheile, welche das Orgelspiel dem Klavierspiel zuwenden kann, sind sehr mannigfach. Sie sind zum Theil technischer Art, zum Theil betreffen sie das Verständniss der Musik im allgemeinen, zum Theil aber auch den guten Vortrag der ernsten polyphonen Musik im besonderen. Im strengsten Sinne kann man sie nur an der Orgel selbst erlangen. Allein nicht einem Jeden ist eine gute Orgel zugänglich. Man muss daher auf andere Instrumente sinnen, welche als Ersatz für die Orgel dienen können und wenigstens einzelne Vortheile in kleinerem Umfange gewähren, welche die Orgel allein in vollem Maasse dem Studium bietet.

Hierhin gehört zunächst das Pedalinstrument, sei es ein Pedalflügel, Pedalpiano oder Pedalpianino. Es gewährt die Möglichkeit, das Pedalspiel an sich vollständig zu studiren, im übrigen ist es ein Klavierinstrument, und ist das Studium des Orgelanschlages auf ihm nicht eine Nothwendigkeit. Insofern es aber doch den Vortrag von Orgelkompositionen, wenn sie nicht im Pedal 4füssigen Ton verlangen, unter gewissen Beschränkungen hinsichtlich des Tonanhaltens und des Mangels eines zweiten Manuals ermöglicht, ist es ein sehr werthvolles Instrument. Es gewährt sogar den besondern Vortheil, den Fuss an einen feinen Gang zu gewöhnen, denn auf ihm muss derselbe forte und piano treten, während auf der Orgel dieser Unterschied als unnöthig wegfällt. Man könnte das Pedalinstrument bedeutend vervollkommnen, so dass es eine ganz besondere Gattung von Klavierinstrumenten darstellte und sogar für das Konzert als eine Errungenschaft zu bezeichnen wäre. Diese Vervollkommnungen wären: 1. Eine bessere Dämpfung des Pedals, 2. ein solcher Bezug des Pedals, dass auf

jedem Tone dessen Oktave zugleich erklingen könnte und dies Oktavenregister durch eine Klaviaturverschiebung auch für sich allein brauchbar würde, 3. die Verwendung von sehr dicken aber hohlen Saiten im Pedal (ein elastischer Hohlkörper besitzt eine bedeutend grössere Oscillationsamplitude und nachhaltigere Schwingungen; die erforderliche grössere Stärke der Hämmer käme dem Spiel des Fusses zu Gute), 4. der schräg ansteigende Aufbau zweier Klaviere übereinander, das eine mit halb geneigtem Hammeranschlag von unten, das andere mit halb geneigtem Hammeranschlag von oben.

Das Spiel des Pedalflügels ist schon mehrmals zu verbreiten versucht worden, wie dasselbe es verdient. Ein bedeutender Künstler, Delaborde, hat 1862 sogar zu diesem Behufe mit einem ausgezeichneten Pleyel'schen Instrumente eine besondere Kunstreise durch Europa unternommen. Schon Schumann scheint den Werth des Instrumentes sehr wohl gewürdigt zu haben. Er schrieb Studien für den Pedalflügel op. 56 und Skizzen für denselben op. 57, doch ihm ist das Instrument leider, wenigstens im grossen Publikum, wieder ziemlich verschollen.

Ferner gehört hierher das Harmonium. Ohne die bedeutenden Eigenschaften desselben verkennen zu wollen, leistet dasselbe in seiner dermaligen Verfassung nicht alles, was es leisten könnte. Eine Beschränkung auf eine geringere Anzahl Stimmen, von denen aber jede durch die ganze Klaviatur durchzuführen wäre, würde es ermöglichen, bei mässigem Preise ihm zwei Klaviaturen und ein Pedal zu geben. Ein Windreservoir von solcher Tauglichkeit, dass man ohne einen Balgtreter zu Hülfe zu nehmen, wenigstens 10 Minuten spielen und durch kleinere Schöpfbälge bequem das Reservoir füllen könnte, wäre Bedürfniss.

Man hat ferner sehr vortreffliche Salonorgeln, allein sie sind theuere Instrumente. Auf folgende Art liesse sich aber leicht ein sehr geeignetes kleines Orgelwerk für mässigen Preis herstellen, welches allen Forderungen des Orgelspiels, wenn nicht feinste Tonnüancen beansprucht werden, genügen könnte. Drei Harmoniumregister zu 8', aber vollständig durchgeführt, in Verbindung mit drei gedeckten Orgelregistern, einem Subbass 16', Gedekt 8' und Gedakt 4' würden ausreichen. Zu den Harmoniumregistern würde man eine kombinirte Fagott-Oboe-Stimme, eine Klarinette und als drittes etwa ein Flötenregister wählen. Das Instrument würde zwei Manuale und ein Pedal besitzen, aber so eingerichtet sein, dass jedes Register auf jedem Manual und auch im Pedal gebraucht werden könnte. Ein solches Instrument würde einen verhältnissmässig geringen Raum einnehmen, (wenn man die Pfeifen des Subbasses horizontal legen würde. Der Wind würde von einem grössern Reservoir aus geliefert werden, welches durch drei kleine Bälge gespeist würde. Besser wäre vielleicht auch die Anwendung einer Luftpumpe mit Schwungrad und die Benutzung besonderer Luftverdünnungsbälge vor jeder Springlade.

Die Aufgabe, jedes Register auf jedem von drei Klavieren spielbar zu machen, ist keineswegs schwierig zu lösen. Sie kann auf drei Arten behandelt werden: durch Theilung der Windladen (Springladen) in drei Fächer mit je dreierlei Ventilen für die drei Klaviaturen, durch elektrische Leitung und Stromunterbrechung, oder durch ein eigenthümliches sorgfältiges Koppelsystem. Am billigsten wäre die elektrische Einrichtung, welche zugleich den Vortheil hätte, dass man weitere Klaviaturen für einen zweiten Spieler anfügen könnte, was übrigens bei den beiden andern Arten nicht gerade ausgeschlossen wäre. Jedem Register würden drei Registerzüge entsprechen, welche dasselbe den Manualen und dem Pedale zuweisen würden. Auch würde jedes Register auf jedem Manual und im Pedal zugleich spielbar sein. Die Kombination der gedeckten Orgelstimmen mit den Harmoniumregistern mildert den nervenangreifenden Klang der letztern. Die Pfeifen der Orgelstimmen könnten füglich aus möglichst glatt gepresster Papiermasse hergestellt werden.

Es ist eine im Orgelbau, wie es scheint, noch nicht gelöste Aufgabe, die Register sämmtlich auf allen Klavieren spielbar zu machen. Die Kostspieligkeit der Orgeln mit vielen Stimmen hätte schon längst die Lösung dieser Aufgabe verlangt. Die richtige Idee, dass jedes Klavier der Orgel einen bestimmten Charakter trage und ein Werk für sich darstellen solle, braucht dadurch nicht beeinträchtigt zu werden.

Will man mehr verlangen, so kann mit dem Instrumente noch mehr geleistet werden. Man kann ohne Mühe jedes Register auch zugleich als Theil eines Registers von halber oder doppelter Tongrösse gebrauchen. Es sind dazu nur zwei Hilfskoppeln nöthig.

Wenn man auf die Vorzüge der Tonfarben verzichten und blos die Uebung des Organisten im Manual- und Pedalspiel erreichen will, so kann man ein Klavierinstrument leicht für diesen Zweck herrichten. Man wird der Klaviatur eine zweite tiefer gelegene zufügen und durch Stösser, welche auf deren Tasten sitzen und durch die Tasten des obern Klaviers hindurchgehen, die Hämmer anstossen lassen, bei den Pedaltasten aber die Hämmer durch einen Zugmechanismus in Bewegung setzen, wie bereits bei andern Pedalinstrumenten üblich ist.

Man hat früher Instrumente zu bauen versucht, deren Töne durch Reibung von Metallstäben hervorgerufen wurden. Man im Jahre

1861 verstorbener früherer Kollege an der Universität Marburg, Prof. der Mathematik Dr. Reinhard Müller, hatte bereits ein solches Instrument und ich habe dasselbe bei ihm gesehen. Es ist seitdem verschollen, es wird sich aber wohl der Mühe verlohnen, seine Idee wieder aufzugreifen und für unsere Zeit nutzbar zu machen.

Auch die Idee von Baudet, welche auf der Ausstellung von 1873 zu Wien verwirklicht zu sehen und zu hören war, Stahlsaiten durch Reibung mit einem Haarbande durch Tasten und Walzen zum anhaltenden Klingen zu bringen, wäre wohl der Berücksichtigung und Erweiterung werth. Nicht minder das mehrfach in letzter Zeit und auch in dieser Zeitschrift günstig besprochene Adiaphon, falls die Pedalgabeln nicht zu theuer werden.

Für alle hier in Betracht kommenden Instrumente möchte ich eine nicht unwesentliche Verbesserung der Pedalklaviatur vorschlagen. Bis jetzt hat das Orgelpedal den Missstand, dass der Absatz auf einer Obertaste nicht gebraucht werden kann. Man kann dies aber leicht ermöglichen, indem man die Obertaste mit doppelten Trittstellen versieht, eine, wie bisher, vorn für die Fussspitze, die andere, hinten für den Absatz. Es ist mir nicht bekannt, dass diese Einrichtung irgendwo bekannt gemacht worden wäre, oder dass Klaviaturen von dieser Art im Gebrauche wären. Welchen Fortschritt im Pedalspiel sie eröffnen können, ist klar. Der zu ihrer Herstellung nötige Mechanismus ist ohne alle Schwierigkeit.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. März 1888.

Fräulein **Anna Vogen**, Schülerin des Herrn Prof. A. Schulze, trat am 2. März in einem eigenen Konzert zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Die schöne, frische und umfangreiche Stimme konnte, behindert durch die sehr bemerkbare und entschuldbare Befangenheit der Sängerin, nicht überall zur vollen Geltung und freien Entfaltung gelangen, sie vibrirte, und die Intonation war nicht ganz sicher — aber in den Liedern von **Max Stange** (einem sehr begabten jungen Komponisten), und in denen von **Brahms** und **Schumann** bot die Sängerin Leistungen, die künstlerischen Reiz, die nur fernere erfolgreiche Künstlerthätigkeit zu gewährleisten scheinen. — In Herrn **Schönung** lernte ich einen Pianisten kennen, der zwar die Technik noch nicht völlig beherrscht, aber künstlerisch beseelt vorträgt und, unterstützt von einem herrlichen Bechstein-Flügel, wunderschön begleitet. Die Violin-Vorträge des Herrn **Felix Meyer** erfreuten wie immer durch die mühelose Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten, durch Grazie und Empfindung.

Einen sehr erfreulichen Erfolg hatte die im Saale Duysen von Herrn Musikdirektor **Buchholz** veranstaltete Prüfungs-Aufführung von Schülern seiner Kapellmeister-Aspiranten-Schule. Nach alledem, was ich gehört, erhalten die Schüler eine vielseitige und gediegene musikalische Ausbildung und eine gründliche Vorbereitung für ihren Beruf als Militär-Kapellmeister. Zum Vortrag gelangten ein Quartett von Mozart, Schumanns Quintett für Klavier und Streichinstrumente, der Klavierpart von Frl. Stanix sehr geschickt durchgeführt, und Solostücke für Violine, Trompete, Klarinette und Violoncell. Die Kompositionen zweier junger Schülerinnen, der Herren **Damm** und **Lange** (ein Violinsolo mit Streichquartett und ein Wiegenlied) sind geschickt gearbeitet und wohlklingend. Nur in der Quartettbegleitung zum Violinsolo zeigten sich einige rhythmische Figuren etwas widerhaarig.

Emil Breslaur.

Am 25. Februar trat die Sängerin Frl. **E. von Wittenburg** aus Dresden in einem eigenen Konzert vor das Berliner Publikum. Sie hatte ein eigenthümliches Programm zusammengestellt, aber kein sonderlich dankbares. Theils eigneten sich die Vorträge nicht für ihr Können, theils überhaupt nicht für den Konzertsaal. Denn wer darf denn z. B. noch das sässliche neapolitanische Drehorgellied „Santa Lucia" öffentlich singen? Die Dame hat ganz hübsche, aber noch sehr unreife Mittel. Der ganze Vortrag ging wenig über den Dilettantismus hinaus. Der Violinist Herr **T. Nachèz** spielte mit sehr gutem Erfolge Bruch's G moll-Konzert und einige kleinere Stücke.

Am 28. Februar gab der Pianist Herr **Lamond** sein zweites Konzert. Er spielte diesmal nur Brahms, und zwar den ganzen Konzertabend. Das ist des Guten zu viel! Warum auch immer nur diesen Komponisten? Der Erfolg war nicht so gut wie am ersten Abend. Brahms liegt auch wohl dem Ausländer ferner als uns.

Hr. Kammersänger **Eugen Gura** gab am 29. Febr. seinen dritten Liederabend. Er sang, in verständiger Abwechselung Schubert, Schumann, Löwe, Franz und ein Lied von Peter Cornelius. Es giebt wenig Sänger, die es so zu fesseln verstehen, wie er durch seinen feingeistiger, stets dem edelsten Geschmack huldigender Vortrag so Kopf und Herz beschäftigen, wie der seine. Schuberts Prometheus, Schumanns „Blondels Lied", „Liederkreis" und Löwes Balladen, besonders das ganz reizende „Hochzeitslied" entzückten die zahlreichen Hörer bis zum Enthusiasmus. Herr **Willy Rehberg** aus Leipzig begleitete den Sänger ganz vortrefflich. Wieviel kann auch ein trockener Geselle am Klavier dem Sänger verderben! Viele dergleichen denken, gut begleiten hiesse immer recht leise zu spielen. Sie vergessen ganz, dass in unserm modernen Liede das Klavier echt und gleichberechtigt ist.

Einen ähnlichen Erfolg wie der vorgenannte Sänger hatte Frl. **Spies**, die vorzügliche Altistin, am 1. März. Sie kommt, sie singt, sie siegt! Sie gehört

an den wenigen Glücklichen, die den Saal und — die Kasse füllen. Ueber ihre Vorzüge ist genug des Guten bereits gesagt. Ich will nur erwähnen, dass ihre schöne mächtige Stimme und ihr leidenschaftliches Naturell besonders in Schumanns „Frauenliebe und Leben“ zur schönsten Geltung und Wirkung kamen.

Die Herren **Sauret** und **H. Grünfeld** gaben am **2. März** ihr letztes Konzert in diesem Winter. Auch sie stehen unerschütterlich fest in der Gunst des Publikums. Sie begannen mit einem Klaviertrio in E-moll von Goldmark, einem sehr gefälligen und dankbaren Werk, welches etwas an Mendelssohn erinnert, und Goldmarks leicht erkennbare Eigenart nur hin und wieder verräth. Am Klavier sass Herr Professor **Xaver Scharwenka**. Der Erfolg entsprach den drei ganz vorzüglichen Kräften. Alle drei Herren traten auch als Solisten auf. Prof. Scharwenka spielte mit der ihm eigenen Virtuosität die Liszt'sche As-dur-Polonaise und den ersten Mephisto-Walzer. Frl. **Aline Friede**, die vortreffliche Liedersängerin (Mezzosopran) sang mit bestem Erfolge Lieder von Franz u. a. —

Ein noch sehr junger Pianist, Hr. **Th. Bohlmann**, unternahm am 3. März, unterstützt vom Philharmonischen Orchester, das Wagniss, einen Abend durch seine Vorträge allein auszufüllen. Dazu gehört Muth — aber auch oft eine Ueberschätzung der eigenen Kraft. Er spielte das Konzerte in D-moll von Rubinstein und in Es-dur von Liszt, die Sonata appassionata von Beethoven und einiges von Chopin, Brahms und Liszt. Er hatte aber seine Kräfte überschätzt. Dieser erste grössere Schritt in die Oeffentlichkeit war noch zu gewagt. Möge der junge Künstler noch technisch und geistig reifen!

Das **8. Philharmonische Konzert** unter Leitung des Hrn. Dr. **Hans von Bülow** fand am 5. März statt. Das Hauptwerk des Abends war eine neue Sinfonie in c-moll (No. 3) von **Friedr. Gernsheim**. Jedes neue Werk desselben flösst natürlich ein lebhaftes Interesse ein, denn man weiss, dass man unter allen Umständen Gutes, Würdiges, echt Künstlerisches zu erwarten hat. Gernsheim hat sich mit seinen beiden ersten Sinfonien aufs günstigste eingeführt, und die zu erwartende Steigerung seiner Leistungen lässt noch Bedeutendes von ihm hoffen. Doch ist es mit dieser neuen Sinfonie etwas hinter den Erwartungen zurückgeblieben. Es scheint fast, dass er zu viel, zu **schnell** schafft. Die Hälfte ist bekanntlich oft mehr als das Ganze. Die neue c-moll Sinfonie lässt überall den äusserst gediegenen, geschmackvollen Künstler erkennen, doch entbehrt sie etwas der packenden Gewalt schon in den Themen, den Höhen und Tiefen. Ich gebe dem zierlich gefügten Scherzo und dem lebhaften Schlusssatz den Vorzug. Der erste Satz hält sich zu viel auf einem gewissen Mittel-Niveau, und dem Adagio mangelt die rechte Wärme. Die Aufführung unter der lebendigen Leitung des Komponisten war vortrefflich. — Als Solist trat der berühmte russische Violoncellist, Hr. Professor **Davidoff**, auf. Er spielte einen Konzertsatz eigener Komposition, ein gefälliges, geschmackvolles, aber zugleich recht schweres Stück, und zwei kleinere Stücke, am Klavier von Hrn. Dr. von Bülow begleitet. Es giebt wohl kaum einen lebenden Violoncellisten, der es ihm gleich thäte an unfehlbarer Technik und schönem Ton und Vortrag. Der ausgezeichnete Künstler erntete lebhaften Beifall. — Ausserdem bot das Programm noch Haydn's C-moll-Sinfonie und die Ouverture zum „Fliegenden Holländer“ von Wagner und zum „Römischen Karneval“ von Berlioz. Wie immer riss Hr. von Bülow das Publikum durch seine geistvolle Direktion dieser Werke wieder zu grösstem Beifall hin.

Die in Berlin bereits gut eingeführte Sängerin **Frl. Olga Sillem**, gab am 6. März ein Konzert in der Singakademie, unterstützt durch den noch sehr jungen Violoncellisten Herrn **Johannes Smith** aus Dresden und den Pianisten Herrn **Wilhelm Bergen**. Frl. Sillem bestätigte die gute Meinung, welche sie früher erworben hatte, durch den edlen Klang ihrer sympathischen, umfangreichen Altstimme, ihre gute Schule und den von Manieren freien, vornehmen Vortrag. Ihr Bestes bot sie in den Liederspenden, während die von ihr gesungene grosse Arie der Fides aus dem „Propheten“ etwas mehr Leidenschaft verlangt hätte. Herr W. **Bergen** begleitete sie in feinfühligster Weise, und der junge Violoncellist zeigte ein sehr schönes Talent, welches für Zukunft viel verspricht. Ton und Technik waren sehr zu loben.

Mit einem schrillen Missklang endet mein diesmaliger Halbmonatsbericht. Die frohen Töne verstummen, die heiteren Geister der Freude entfliehen vor ihm. Der unerbittliche Tod hat mit eherner Faust in die reingestimmten Saiten eines grossen Lebens gegriffen — sie sind zerrissen. Der ehrwürdige Schirmherr des Friedens, und somit der Beschützer der Kunst und Wissenschaft, liegt auf der Bahre. Er, der mächtige siegreiche Fürst streckte nach über uns seine schirmende Hand aus, er sorgte, dass die Künste des menschenveredelnden im Schatten des Oelbaumes fröhlich gedeihen durften. Sollen wir nicht klagen und tief trauern um ihn? Segen seinem Gedächtniss! Heil denen, die in seinen Fusstapfen wandeln! *Theobald Rehbaum.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr **William Wolf** hielt in den letzten Wochen zweimal in hiesigen Bildungsvereinen Vorträge, deren Themata „die Symphonien Beethovens“ und die „drei Tonmeister Haydn, Mozart, Beethoven“ waren. In ersterem Vortrage entwickelte der Redner die ebenso grosse Bedeutung jener Symphonieen und entwarf von jeder einzelnen ein Bild ihres Charakters und Gedankenganges. In letzterem schilderte er Leben und Schaffen jener Meister und erörterte die Bedeutung, welche dieselben theils an sich

selbst, theils als Mitglieder einer höheren Einheit haben, da die verschiedenen Individualitäten dieser drei genialen Tonschöpfer sich gegenseitig ergänzen. Der Gedankenreichthum dieser Vorträge und die Vortragsart, in welcher schöne Diktion sich mit Allgemeinfasslichkeit verbindet, brachte dem Redner ausserordentlich lebhaften Beifall ein.

— Bekanntlich hat der Berliner Musiklehrer-Verein Herrn Dr. Hans v. Bülow zu seinem Ehrenmitgliede ernannt. Das kunstvoll ausgeführte Diplom wurde ihm vor kurzem im Auftrage des Vorstandes durch Herrn Dr. A. Kalischer übermittelt, an den er in Folge dessen das nachstehende Dankschreiben richtete:

Hamburg, den 2. März 1888.

Hochgeehrter Herr Doktor!

Gleichzeitig mit Ihrer freundlichen Zuschrift empfing ich diesen Morgen auch die Urkunde über meine Ehrenmitgliedschaft des Berliner Musiklehrer-Vereins, durch welche dessen Vorstand mir eine ebenso herzliche Freude als hohe Auszeichnung bereitet hat. Indem ich denselben ersuche, für diesen mir erwiesenen Ehre meinen allerverbindlichsten Dank entgegennehmen zu wollen, füge ich demselben die Versicherung bei, dass ich dir nur in so überaus schmeichelhafter Weise — der wahrhaft glanzvollen Ausstattung des Diplomes zu geschweigen — verliehenen Ehrenmitgliedschaft vollkommen entsprechend zu würdigen weiss. Da ich mich — meines Berliner Antecedentiums gemäss 1855—64 — so zu sagen als einen Veteran Ihrer Genossenschaft betrachte, so werde ich an dem Gedeihen derselben stets den aufrichtigsten und lebhaftesten Antheil nehmen und mich glücklich schätzen, wenn eine günstige Gelegenheit sich darböte, den hochverdienstlichen Zwecke des Vereins nach Massgabe meiner geringen Kräfte fördern zu helfen.

Unter Wiederholung meiner herzlichen Erkenntlichkeit für die erwiesene Auszeichnung habe ich die Ehre mich zu nennen

mit vorzüglichster Hochachtung

Ihren ergebensten Diener

Hans v. Bülow.

— Herr Paul v. Jankó hat nun auch uns seine sehr talentvolle Schülerin, Frl. Gisela Gulyas, die in kaum Jahresfrist sich eine virtuose Fertigkeit auf der Neuklaviatur angeeignet, im Saale Duysen vorgeführt. Dieselbe hat aber auch das Spiel auf der alten Klaviatur nicht vernachlässigt und führte nacheinander Stücke auf einer Jankó- und einer gewöhnlichen Klaviatur mit glänzender Virtuosität aus. Zum Schluss spielte sie mit ihrem Lehrer vierhändig eine Polonaise von M. Moszkowski. Herr v. Jankó gab bei dieser Gelegenheit einen Bericht über die wachsende Anerkennung und Verbreitung, die seine Klaviatur gefunden. Bereits über 160 Klaviere mit der Neuklaviatur sind nach allen Weltgegenden hin versandt worden. Die beiden Flügel, auf denen Frl. Gulyas spielte, waren aus Duysen's Meister-Atelier.

— Die königl. preuss. Staatsregierung hat auf Befürwortung seitens der Herren Professoren Joachim, Spitta und des Herrn Wieprecht in Berlin das reichhaltige Museum alterthümlicher Musikinstrumente des Herrn P. de Wit in Leipzig für die königl. Hochschule der Musik zu Berlin angekauft. Die Ueberführung dieser werthvollen Instrumentensammlung nach Berlin ist bereits vor sich gegangen.

— Am Ende eines Vortrages, den Professor Dr. Waldeyer im Deutschen Sprachvereine über „Sprache und Sprachorgane“ hielt, berührte Redner auch die Fremdwörter-Frage, über die er sich, von seinem Standpunkte aus, folgendermassen äusserte: „In Erwägung aller dieser Thatsachen ergiebt sich die Erkenntniss, dass das Sprechen wie der Mensch es übt, mit einer ungemein verwickelten Gehirn- und Muskelarbeit einhergeht, eine Erkenntniss, die für die Bestrebungen des Sprachvereins von der grössten Bedeutung ist, falls wir von denselben einen dauernden Erfolg sehen wollen. Ueberall sucht die Natur, an der Arbeit ihrer Geschäfte zu sparen. Alle Sprachen streben danach, sich in ihrer Entwickelung möglichst zu vereinfachen. Indem wir im Deutschen Sprachverein uns bemühen, die eingedrungenen Fremdwörter durch heimische zu ersetzen, muss uns in erster Linie massgebend sein, darauf zu sehen, ob das heimische Wort leichter, angenehmer und bequemer zu sprechen ist, als das Fremdwort. Gelingt es, ein bequemes heimisches Wort zu finden oder zu bilden, so wird das Fremdwort alsbald weichen müssen, durch Verdeutschungen um jeden Preis werden wir aber nicht weiter kommen, sondern im Gegentheil die gute Sache nur gefährden.“

— Die englische Ausgabe von Germers Klavierschule hat in England und Amerika die weiteste Verbreitung gefunden. Bereits ist die erste grosse Auflage vergriffen und die zweite, die in 3000 Exemplaren versandt werden soll, wird vorbereitet.

Brüssel, 26. Februar. Das Brüsseler Monnaie-Theater war gestern Abend ausverkauft, ein glänzendes Publikum füllte den Saal. Eine neue bisher nicht veröffentlichte vieraktige grosse Oper in 8 Bildern „Jocelyn“ des Pariser Komponisten Benjamin Godard wurde zum ersten Male aufgeführt. Das Textbuch ist nach dem bekannten Gedichte von Lamartine gearbeitet. Die Oper spielt unter der Schreckensherrschaft 1793. Der französische Kunstminister hatte Delegirte zu dieser Vorstellung entsendet, französische Akademiker, Senatoren und Deputirte waren erschienen, die gesammte Pariser Presse hatte ihre Musikkritiker entsendet. Ausser dem Komponisten war die Nichte des Dichters Lamartine anwesend. Die Aufführung war vortrefflich: der Tenorist Engel sang die Rolle des Jocelyn, und das frühere Mitglied der Pariser Oper, Frau Caron, hatte die weibliche Hauptrolle Laurence. Beide leisteten Hervorragendes, das Orchester war, wie immer, farbig und die Ausstattung glänzend. Trotzdem errang die Oper nur einen Achtungserfolg. Der Musik fehlt Originalität und die Orchestration ist schwach. Der zweite und dritte Akt gefielen am meisten. Die ganze klerikale Presse Belgiens hatte schon seit Tagen ihrer Entrüstung über diese Aufführung Ausdruck gegeben, da das Gedicht von Lamartine im Jahre 1836 auf den Index

gesetzt worden ist. Jocelyn ist nämlich ein Priester, der durch sein kirchliches Gelübde gezwungen wird, seine Braut zu verlassen. Die Königin, die bei keiner Premiere im Monnaie-Theater sonst fehlt, war nicht erschienen: sie ist streng gläubig. (Voss. Ztg.)

Leipzig. Die rühmlichst bekannte Klavierfabrik des Herrn A. H. Francke hat in diesen Tagen das 10 000. Instrument fertig gestellt, einen Kabinetflügel mit Doppel-Klaviatur, d. h. mit gewöhnlicher und Jankó-Klaviatur. Am 22. August 1885 ging das 9 000ste Instrument aus derselben Fabrik hervor und in der kurzen Zeit von kaum 3 Jahren hat dieselbe einen solchen Aufschwung genommen, dass sie es jetzt bis zum 10 000sten gebracht hat. Die Instrumente der Firma erfreuen sich wegen ihrer angenehmen Spielart und grossen Dauerhaftigkeit des besten Rufes im In- und Auslande.

Nürnberg. Einen ebenso interessanten als lehrreichen Abend veranstalteten die Damen L. Ramann und J. Volkmann am 17. Februar in ihrer Musikschule, dessen Programm in einem „historischen Walzer-Cyklus“ die Entwickelung dieser Tanzform nach chronologischer Stufenfolge von den ersten Anfängen (Walzerlied: „Ei du lieber Augustin“ aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) bis zur höchsten künstlerischen Vollendung durch Chopin und Liszt darstellte. Eingeleitet wurde die Aufführung, an welcher sich Fräulein Volkmann, Fräulein Breslauer und vorgeschrittene Schülerinnen der Anstalt betheiligten, durch einen erklärenden Vortrag des Fräulein Lina Ramann.

Sondershausen, 25. Februar. Gestern debütirten drei Zöglinge des hiesigen Fürstl. Konservatoriums im Fürstl. Theater, und dass wir es zugleich bekennen, zur Ehre des musikalischen Kunstinstitutes, das sie ausgebildet hat, besonders des Direktors des Konservatoriums, des Herrn Hofkapellmeisters Schultze, des Kammersängers Herrn Gunzburger und des Regisseurs, Herrn Buchmann. Frl. Kessler (Braunschweig) gab die „Agathe“, Frl. Eberhardt (Langdreer, Westfalen) das „Aennchen“ und Herr Mittelhäuser (Rudolstadt) den „Max“. Aus kleineren und grösseren Konzertaufführungen waren alle drei dem hiesigen Musikpublikum bereits in angenehmer Weise bekannt. Wer aber bedenkt, welch ein Unterschied besteht zwischen dem konzertirenden und dem dramatischen Gesange, der wird den getragen glänzenden Erfolg der Debütanten zu würdigen verstehen. Vollkommene Sicherheit in der musikalischen Beherrschung ihrer Partien, gute Tonbildung und korrekte Aussprache zeichnete das Triolium von vornherein aus; dazu kam ein guter Dialog, vortheilhafte Kleidung und Haltung und eine verständnissvolle Mimik.

Bücher und Musikalien.

Ernst Rudorff, op. 38. Kinderwalzer für Piano zu 4 Händen. Berlin, Bote & Bock.

Das ist einmal ein allerliebstes Geschenk für unsere kleinen Musikstudenten als Gesebuch das auch zugleich dem mitspielenden Lehrer Vergnügen bereitet. Die kleinen Spieler werden ihre Freude an den reizenden Melodien haben, der Lehrer am Wohlklang und Wechsel der hinzugefügten Harmonien. Die kleinen Melodien sind durchweg im Umfang von 5 Tönen gehalten, bald in Dur, bald in Moll, bald in ruhiger Bewegung, bald frisch und lebendig, immer aber kindlich schlicht und von herzgewinnender Natürlichkeit. Die begleitenden Akkorde, so einfach sie scheinen, bergen manchen feinsinnigen Zug im Wechsel und in der Verknüpfung der Harmonien. Das hübsche Werk ist recht warm zu empfehlen.

Otto Ladendorff, op. 5. Fünf Märsche für das Pianoforte zu 4 Händen. Berlin, R. Sulzer.

Ganz flott geschriebene, klingende Sätze, nicht grade ausgezeichnet durch hervorstechende Charakteristik, aber als Marsch-Literatur annehmbar und Freunden vierhändigen Spiels als frische Unterhaltungsmusik zu empfehlen.

Jac. Aug. Otto. Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher. Jena, Fr. Mauke.

Das Werkchen beabsichtigt dem bogenführenden Musiker einen genaueren Kenntniss der einzelnen Theile seines Instruments, ihrer Zusammensetzung u. s. w. zu vermitteln, es will kein Handbuch für Instrumentenmacher sein, wohl aber dem praktischen Musiker ein Urtheil über die Güte, bezw. den Ursprung seines Instrumentes ermöglichen. Der Verfasser giebt zu dem Zweck zunächst eine genaue Beschreibung der einzelnen Theile der Violine, die er als massgebendes Instrument in der grossen Familie der Streichinstrumente zur Grundlage nimmt, er zeigt bei jedem Theil den Unterschied bei den berühmten Meistern des Geigenbaues, bringt ferner ein Kapitel über die Reparaturen, die Behandlungsweise u. s. w. — alles klar und sachlich, so dass auch der Laie einen Einblick gewinnt. Den geschichtlichen Ursprung hat sich unser Verfasser sehr leicht gemacht. „Die Violine ist ungefähr erst um das Jahr 1500 in Italien erfunden worden“ — mit diesen Worten leitet er die geschichtliche Entwicklung ein, und fast noch naiver klingt sein Erstaunen über ein Zitat Forkels, wonach man schon vor etwa 600 Jahren wenigstens ein Instrument hatte, das mit dem Bogen gespielt wurde. Wir wollen uns hier auf keine Widerlegung dieser Sätze einlassen, sie ist zu wohlfeil durch Aufschlagen jeder Musikgeschichte zu haben, nur unseren deutschen Landsleuten wollen wir die Ehre retten, die ersten vollendeten, und in ihrer Art heut noch unübertroffenen Geigen gebaut zu haben. Nicht Italien, nicht die Amatis, sind die Vollender der Geige, schon mehr als 100 Jahr vor ihnen baute ein Deutscher, ein biederer Tyroler, Caspar Tieffenbrucker, vollendet schöne Geigen und Jacob Stainer schloss sich in seinen Arbeiten vielmehr diesem deutschen Landsmann, wie den Amatis an, deren Zeitgenossen er war.

Adolf Hoffmann. Vollständige und gründlich fortschreitende Klavierschule. Ein Lehr- und Uebungsbuch. Theil I. Die Tonleiter. Buch I. Berlin. C. A. Challier.

Vorliegende Klavierschule gehört nicht zu den Durchschnittswerken der Tageslitteratur, sondern ist, wie man bei der Durchsicht auf jeder Seite sieht, das Ergebniss jahrelanger, gewissenhafter Studiums und gesammelter, pädagogischer Erfahrungen. Mit äusserster Sorgfalt beginnend, nie vorgreifend, immer erst auf der Grundlage des Gewonnenen das Neue hinzufügend, enthält dieser uns vorliegende I. Band das Material des Anfangsunterrichts, die Schulung der Finger, die erste Grundlage der Technik auf zum grössten Theil selbst erfundenen Uebungsstücken, alles im Violinschlüssel auf der C-dur Tonleiter basirt. All' der Flitterkram der sonstigen Klavierschulen: Opernmelodien, zurechtgestutzte Bruchstücke aus klassischen Werken, ist verbannt, das Heft bringt mit wenigen Ausnahmen nur Uebungsmaterial. Hierin erblickt der Verfasser vielleicht zu weit gegangen sein. Unsere heutige Zeit bestrebt sich vorzugsweise, die klavierspielende Jugend wieder mehr musikalisch zu erziehen, d. h. von einer blossen Finger-dressur abzusehen und durch Ausbildung des Gehörs mehr auf die innere Empfindung hinzuwirken, wozu der Gesang und der reiche Schatz der Kinder- und Volkslieder das beste Material für die empfängliche Kindesseele bietet. Den idealen Ziele der Tonkunst sollen auch beim Anfangsunterricht nie aus dem Auge gelassen werden. Der verständige Lehrer wird sich hierin jedoch durch Hinzufügungen leicht Rath schaffen. Wegen der sonstigen Vortrefflichkeit des Werkes ist es zu bedauern, denn grade das erste Kapitel über Handstellung und Anschlag nicht klarer gefasst ist. Was heisst z. B.: „Man wende die Hand im Handgelenk so weit wie möglich auswärts", da die hinzugefügte Zeichnung überdem gänzlich verfehlt ist. Dass der Verfasser den ersten Uebungen zur Bildung des Taktgefühls gleich einen Schwächpart hinzugefügt hat, ist sehr zu billigen, um so mehr, da er auch beliebig, je nach Erforderniss, weggelassen werden kann. Die Erklärung des Staccato-Anschlags bei Pausen und Bogenabschlüssen wird man ohne Widerspruch finden. — Wir sind auf die Fortsetzung des folgenden vortrefflichen Werkes sehr gespannt, empfehlen das vorliegende Buch inzwischen allen Pädagogen.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben

Studienwerke.

J. S. Bach's Inventionen in H. Riemann's Phrasirungsausgabe. Leipzig, C. F. Kahnt. 2 Hefte à 1 ℳ.

G. Schwalm, op. 57. 100 Uebungsstücke = Czerny's 40 tägliche Studien. Leipzig, C. F. Kahnt. 4 Hefte à 1,50 ℳ vollständig 4 ℳ.

R. L. Schneider, op. 2. Die ersten 15 melodischen Etüden für Anfänger = Czerny's 100 Uebungsstücke. Dresden, Adolf Brauer. 2 Hefte à 1,50 ℳ.

R. L. Schneider, op. 3. 10 charakteristische Studien = Clementi's Sonatinen. Einzeln à 60 ₰ oder 1 ℳ. vollständig 4,50 ℳ. Dresden, Georg Naumann.

Winke und Rathschläge

Bezüglich des Klavierunterrichts in unseren Musikschulen hat Dr. W. Langhans bei Gelegenheit einer Schülerprüfung eine Ansicht ausgesprochen, welche Beachtung verdient. „Ich bin der Meinung", schreibt derselbe, „dass der für die vorgerückteren Klavierschüler verwendete Unterrichtsstoff häufig weder den Fähigkeiten derselben, noch dem Zwecke der Schule entsprechend gewählt ist. Deutlicher: ich halte es für unrichtig, dass sich das Studien-Programm vorwiegend aus den Werken der Romantiker zusammensetzt, während die Werke der klassischen Meister, Mozart, Hummel, Weber, Moscheles, Field, Cramer, Bertini, auch Czerny, die doch als Fundament der technischen wie der Geschmacksbildung anzusehen sind, in bedauerlicher Weise vernachlässigt werden. Natürlicherweise hat es für die Jugend einen eigenen Reiz, mit Ueberspringung der Vorstufen sich an solche Kompositionen zu halten, die Gelegenheit bieten, möglichst gehäufte Notenmassen zu bewältigen und in möglichst exaltirten Gefühlsregionen zu schwelgen, worin sie übrigens auch durch das Beispiel der konzertirenden Virtuosen, die meist eben dieser Richtung folgen, bestärkt wird. Doch meine ich, dass dieser Neigung von Seiten des Lehrers keinerlei Vorschub zu leisten wäre, und es dem Schüler nur ganz ausnahmsweise gestattet sein sollte, Werke zu studiren, deren Kompliziertheit, häufig sogar Raffinirtheit, sein Ohr derart überreizen, dass er den Geschmack für das Einfache und Gesunde völlig verliert, die in der Regel auch seiner technischen Ausbildung schaden, indem die Ueberschwenglichkeit ihrer Tonfälle ihn nur zu leicht verführt, es mit dem Einzelnen nicht genau zu nehmen."

Dazu bemerkt O. Krebberg in der Neuen Berliner Musikztg.: Wenn Dr. Langhans schliesslich verlangt, dass in Zukunft den Werken der von ihm genannten klassischen Meister mindestens die gleiche Pflege seitens der Klavierspieler zutheil werde wie gegenwärtig der romantischen Musik (zu der auch die späteren Werke von Beethoven und Einiges von Seb. Bach zu rechnen wären), so kann er allgemeiner Zustimmung versichert sein, ob dadurch

ohne weiteres, wie er hofft, die schon unerträglich gewordene Einförmigkeit der Programme jener grossen Zahl der Durchschnittspianisten und -Pianistinnen beseitigt sein würde, ist doch fraglich. Unsere grossen Pianisten, Bülow, Rubinstein und manche Andere, haben jederzeit bewiesen, dass sie Programme aus den weiteren Gesichtspunkten hoher Kunstanschauung aufzustellen verstehen, und die anderen wollen eben nur glänzen, nur sichere Schlager spielen, und deren giebt's nicht zu viele, dass nicht beständige Wiederholungen unvermeidlich wären. So könnte man denn auf diese Konzertisten Goethe's Wort anwenden können:

„Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht Jeder sich im engen Zirkeltanz
Wie junge Katzen mit dem Schwanz."

Und ein anderes, ein Holm, das jüngst die „Signale" aufgefrischt haben, passt auch recht gut:

O bittre Winterhärte
Die Nasen sind erfroren
Und die Klavierkonzerte
Zerreissen uns die Ohren!

Sind denn aber die Pianisten die schlimmsten? Mit den Geigern und Violoncellisten, die sich mit der Geringfügigkeit ihrer Litteratur entschuldigen, steht es doch in diesem Punkte noch schon mal schlimmer. Und Sänger und Sängerinnen machen's auch nicht besser. Alle wollen gefallen; an die Kunst und an die Hörer denkt dabei Niemand. Vielleicht könnte das, was Herr De Lange (und mit ihm Jeder) wünscht, auf einem anderen Wege viel sicherer erreicht werden. Die Virtuosität ist auf eine so enorme Höhe gestiegen, dass mässige Virtuosenleistungen für die Oeffentlichkeit gar keinen Werth mehr haben. Wenn die Kritik nun diesen überflüssigen, mittelmässigen Leistungen gegenüber ganz unbarmherzig wäre, und sie mit gerechtem treffendem Tadel vor aller Welt Augen vor das Nichts hinstellte, das sie sind, — wenn sie dies konsequent und überall thäte, so würden die meisten Virtuosen bald die Lust am Konzertiren verlieren und die Angelegenheit wäre auf das beste erledigt. (So zu verfahren hat auch O. Lessmann in seiner Ztg. schon zu wiederholten Malen vorgeschlagen. Es ist ihm und Herrn O. E. nur zuzustimmen. E. B.) Und warum handeln unsere Kritiker nicht also? Lediglich weil sie sämmtlich ein zu gutes Herz haben? Aber hat man wohl jemals gehört, dass die Kritisirten, die so milde Kritisirten, so sanft Gestreichelten dies anerkannt oder auch nur zugegeben hätten? Wir wüssten nicht.

Meinungs-Austausch.

Warum hat Mendelssohn in dem Jagdliede ohne Worte (No. 13) im 35 Takte von hinten den Bass des letzten Achtels so tief gelegt?

Hat man ein Recht, die Stelle in der in No. 2 der „Klavier-Lehrer" angegebenen Weise zu verändern?

Mendelssohn hat wahrscheinlich den Bass des bezeichneten Achtels so tief gelegt, um ein stufenweises Fortschreiten des Basses von d nach cis zu wahren.

Mit dem tieferen cis, mit dem der Sekunden-Akkord schliesst, verbindet sich das a, verstärkt durch die Oktave, in ewangloser Weise; dagegen ist die Tonentfernung des cis von a eine zu grosse.

Die vorhergehenden Oktavengänge der rechten Hand und die dumpfklingenden Akkorde der linken sind so recht geeignet, das Getöse einer wilden Jagd zu malen. Das Motiv, das die Einleitung bildet, hebt nun wieder im tiefen Bass an und geht alsbald zum Hauptmotiv über; die beiden d, die nach dem Sekundenakkorde folgen, sind ebenfalls charakteristisch.

Dagegen empfindet man bei dem Hören des Sekunden-Akkordes und dessen Auflösung in höherer Lage eine gewisse Klangleere, weil zwei fünfstimmige Akkorde voraufgegangen sind.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass man die Mendelssohn'sche Notirung beibehalten kann.

Pyrmont, den 23. Jan 1888. *Fr. Tewes.*

Antworten.

J. Sch., Bonn. Besten Dank für die Berichtigung, dass die in No. 5 unter „Anregung und Unterhaltung" erwähnte Sammlung Deutscher Tanzweisen von Schraffenholz bei Cohen in Bonn, nicht bei Steingräber erschienen ist. — Antwort auf Ihren jüngsten Brief erfolgt demnächst.

J. B. Amsterdam. Ich konnte nicht in Erfahrung bringen, wo die Seeber'schen Fingerringe jetzt, nach dem Tode des Erfinders, zu haben sind. Vielleicht weiss es Jemand aus dem Leserkreise des „Klavier-Lehrers" und hat die Güte, mir darüber Mittheilung zu machen.

B. Budapest. Der Mann muss ja einen merkwürdigen Blick haben, der in meinen Czerny Ausgaben (Simrock, Steingräber, Schlesinger) unverkennbar (?) Fingersatz entdeckt haben will. — Die progressive Anordnung der verschiedenen Etüdenwerke ist doch für einen einsichtigen Musiklehrer nicht schwer festzustellen, die Art der Schwierigkeit eines jeden Opus ist ja auch schon aus dem Titel zu ersehen. — Als vorzügliche methodische Gesangsunterrichts-Werke empfehle ich Ihnen die von Hey und Sieber, die bei Schott in Mainz und bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen sind.

L. B. Steinway-Flügel in jeder Grösse hält die Firma Agthe, hier, Wilhelmstr. 11 stets auf Lager.

P. Z. Frankfurt a. M. Ich habe zwar auch mein eigenes Hilfsmittel, bin jedoch begierig, das Ihrige kennen zu lernen. Bitte um Einsendung. — Der 50. Takt in der Etüde von Mendelssohn op. 104, No. 2 (nachgelassenes Werk) ist überflüssig.

Vereine.

Dresdner Musiklehrer-Verein.

Jahresbericht 1886/87.

In dem verflossenen Vereinsjahre, das (nach Beschluss der letzten Generalversammlung vom 4. November 1886) mit ultimo Dezember abgeschlossen wurde, haben 7 Vereinsabende, 2 Vorstandssitzungen und 1 Sitzung des Vorstandes und Kuratoriums stattgefunden. An den Vereinsabenden wurden folgende Vorträge gehalten:

1) Ueber Fremdw. Grammatik (Hr. H. Germer).
2) Unsere Kunstwörter (Herr O. Dittrich).
3) Der Separatstil von Beethoven's sogenannter Mondschein-Sonate (Herr H. Germer).
4) Der goldene Schnitt in der Musik (Herr B. Pohl).
5) Ueber Stimmerzeugung und Stimmveredelung (Herr Prof. G. Scharfe). Ausserdem gelangte (als Probe aus Prof. E. Gresleres „Methodik des Klavierunterrichts") die Abhandlung „Ueber Charakter- und Geisteseigenschaften des Musiklehrers" von Dr. J. Alsleben durch Herrn H. Germer zur Verlesung, auch wurde referirt über „Neuausgaben von R. Schumann's Klavierwerken" und ebenso wurden eine Anzahl durch den „Fragekasten" aufgeworfener Fragen durch Diskussion erörtert.

Der Verein besitzt 3 Kassen:

1) die Vereinskasse, welche die laufenden Unkosten für den Verein wie die Bibliothekanschaffungen zu decken hat und zu der jedes Mitglied jährlich 4 *M.* beisteuert;

2) die Krankenkasse, welche bei einem jährlichen Mitgliedsbeitrage von 10 *M.* im Erkrankungsfalle eine wöchentliche Unterstützung von 7 *M.* gewährt (10 Wochen hindurch im Laufe eines Jahres), sie trat in 2 Fällen mit *M.* 70 und *M.* 44 in Wirksamkeit;

3) die Unterstützungskasse für ausserordentliche Fälle. Dieselbe ist gebildet worden aus Schenkungen und gewährt im Nothfall Darlehne, erhöhte Unterstützungsquote bei längerer Krankheit u. s. w. Durch ein Geschenk des hiesigen Tonkünstler-Vereins erfuhr sie in diesem Jahre einen Zuwachs von 400 *M.*

6 Mitglieder traten dem Vereine bei, 2 erklärten ihren Austritt, so dass der Mitgliederstand zur Zeit 66 (22 Damen und 44 Herren) beträgt.

Die bisherigen Vorstands- und Kuratoriums-Mitglieder wurden einstimmig wiedergewählt.

Dresdner Tonkünstler-Verein.

Der dritte Produktionsabend des Tonkünstlervereins ward durch die Gegenwart Sr. Majestät des Königs und Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Mathilde ausgezeichnet.

Die erste Nummer des äusserst interessanten Programms dieser Aufführung war ein neues Streichquartett (Nr. 3 A-moll) von A. Wallermann, das von den Herren Kammermusikern Blumer, Brückner, Wilhelm und Stenz mit besonderer Lust und Liebe, daher ganz vorzüglich ausgeführt wurde. Es ist dieser Quartett ein im echten Kammermusikstil gehaltenes Werk, in dem sich eine edle Künstlernatur frei und unbefangen ausspricht. Man erfreut sich an anmuthigen, klaren und leicht eindringlichen melodischen Gestaltungen, die bei sehr tüchtiger durchsichtiger Harmonik in schöner ebenmässiger Form geboten werden.

Neu war ferner eine Sonate in C-moll für Pianoforte und Violine von Eduard Grieg. Dieselbe gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten derartigen Erscheinungen der Gegenwart, in ihr tritt die Eigenthümlichkeit des genialen norwegischen Komponisten in stärkster Ausprägung hervor. Das Werk ist von bestrickender Wirkung, der durch die verständnissvolle, durchgebildete, mit besonderer Vorliebe ausgeführte Wiedergabe der Herren Scholtz und Konzertmeister Fegerl zu voller Geltung kam. Auch zwei Neuheiten aus alter Zeit brachte dieser Abend: eine prächtige Arie aus der Oper „Rodelinda" von Händel (die Pianofortebegleitung bearbeitet von Robert Franz) und eine Arie mit obligater Violine aus Mozarts Oper „Il re pastore" zum Konzertgebrauch von Johann Lauterbach sehr geschickt und pietätvoll eingerichtet. Mit Wiedergabe dieser beiden, in italienischer Sprache gesungenen Perlen der Gesangskomposition zeigte sich Frau Otto-Alvsleben abermals nach allen Seiten hin als echte Kunstsängerin. Vortrefflich standen ihr bei Mozarts Arie Hr. Konzertmeister Fegerl und Hr. Professor Krantz, der auch die Händel'sche Arie begleitete, zur Seite.

Mit J. S. Bach's Konzert in C-moll für zwei Klaviere und Streichorchester schloss dieser Produktionsabend ab. Die Ausführung dieses herrlichen Werkes unter Leitung des Herrn Kapellmeister Riccius liess auch gegenüber den strengsten Ansprüchen nichts zu wünschen übrig. Die beiden Klavierpartien spielten auf Konzertflügeln von Bechstein und Blüthner die Herren Kranz und Janssen mit voller Hingabe an das grosse Kunstwerk.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Familien-Abend am 21. Januar 1888.

Programm: 1) Fantasie für Pianoforte (D-moll, op. 9) (J. Schwab, V.-M.), Frau Johanna Klinckerfuss (Vr. Mitgl.). 2) Lieder (Brahms u. Schumann), Fräul. Anna Triebel und Herr Götschius (V.-Mitgl.). 3) Klavier-Soli: a. Wiegenlied (C. A. Doppler, V.-M.), b. „Tempo di Menuetto" (G. Scherzer), c. Präludium et Gigue (P. Klengel, V.-M.). Frau Johanna Klinckerfuss. 4) Lieder: a. Herbstgedanken (Müller-Berghaus, V.-M.), b. Gondoliera (S. Behrer), c. La Calandrina (Jommelli). Fräul. Anna Triebel und Herr Götschius (V.-M.). 5) Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (op. 101, C-moll) (Brahms), die Herren Pruckner, Singer und Cabisius (V.-M.). 6) „O heilige Nacht!" Gedicht von Courtanne Singer, für Frauenchor mit Begleitung des Pianoforte und der Harfe in Musik gesetzt von C. A. Doppler (V.-M.). Klavierbegleitung: Herr Götschius, Harfe: Herr G. Kruger, (V.-M.), unter Direktion des Komponisten.

Anzeigen.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von Professor **Emil Breslaur.**

No. 7. | **Berlin, 1 April 1888.** | **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Tonleiter-Studie.

Von **Gustav Stoewe.**

(Schluss.)

Wenden wir uns nun der linken Hand zu. Bereits oben wurde gesagt, dass bei fast allen Tonleitern die beiden Hände verschiedene Verhältnisse aufweisen. Der Grund dieser Erscheinung liegt in der Symmetrie der Klaviatur in Bezug auf die Zwei- und Drei-Gruppirung der Obertasten, sowie in der Symmetrie der Hände. Spielt man eine Tonleiter in Oktaven, so sind die Tastenverhältnisse, die Intervalle in beiden Händen dieselben, die zusammen anschlagenden Finger aber verschieden; es setzt die eine Hand unter, die andere über. Wird die Tonleiter in Gegenbewegung gespielt, so sind die Tastenverhältnisse, die Intervalle verschieden, die Finger aber hier theils auch verschieden, theils gleich, d. h. es wird theils zu gleicher Zeit, theils zu verschiedener Zeit in beiden Händen unter- und übergesetzt.

Zu gleicher Zeit wird bei der Gegenbewegung untergesetzt in C-, G-, D-, A-, E- und Es-dur, — zu verschiedener Zeit in allen übrigen Leitern.

Ein weiteres Eingehen auf diese höchst interessante Materie ist an dieser Stelle nicht möglich, da diese Abhandlung die Spiel- und Lehrmethode für die Tonleiter, nicht aber den Fingersatz dafür zum Gegenstand hat. Ich bezeichne indessen noch die Tabellen, welche ich dafür aufgestellt habe, für den Fall, dass auch Andere sich dieser Aufgabe unterziehen mögen:

Zusammenstellung der Tonleitern
1) in Bezug auf die Tastenverhältnisse der beiden Lagen,
2) in Bezug auf Unter- und Uebersetzen;
3) in Bezug auf Symmetrie der Tasten und der Hände bei Gegenbewegung;
4) in Bezug auf einzelne zusammenfallende gleiche Finger bei Oktaven (B-dur die einzige Leiter, in welcher nur verschiedene Finger zusammentreffen, daher in Oktaven die schwerste);
5) Zusammenstellung je zweier verschiedener Leitern in Bezug auf ihre Symmetrie für rechte und linke Hand.

Von diesen Tabellen haben wir hier nur noch die unter No. 5 genannte in Erwägung zu ziehen, da durch sie das Tonleiterspiel für die linke Hand, dem wir uns nunmehr zuwenden wollten, bestimmt wird. — Wenn man die genaue Ausführung einer Tonleiter für die Rechte festgesetzt hat, so macht sich das Bestreben fühlbar, ja es ist für einen streng systematischen Unterricht nothwendig, alle Bewegungen nun auch in ganz gleicher Weise auf die Linke zu übertragen. Dazu gehört aber nicht allein, dass diese Hand in symmetrischer Weise ebenfalls mit dem Daumen beginnt, sondern sie muss dabei auch ganz gleiche Tastenverhältnisse vorfinden, wie sie bei der Rechten waren, d. h. eine Tastenreihe, welche der von der Rechten gespielten streng symmetrisch ist:

die Symmetrien von Hand und Klaviatur müssen sich decken. Dies ist nun aber ausser bei C-dur (und unter Umständen bei Fis-dur) bei keiner Leiter der Fall. Zur Erklärung nur ein Beispiel. Die Rechte spielt die erste Lage von H-dur, die symmetrische Leiter der Linken ist nicht H-, sondern Des-dur, beginnend mit dem 1 auf f. Von hier ab (abwärts gespielt) sind die Tastenverhältnisse, folglich auch alle Bewegungen der Linken ganz dieselben, wie bei H-dur in der Rechten. Ich gebe hier die bezügliche Tabelle (No. 5) für alle Leitern.

Linke			Rechte	
Des-dur	5♭	symmetrisch mit	H-dur	5♯
As-dur	4♭	„ „	E-dur	4♯
Es-dur	3♭	„ „	A-dur	3♯
B-dur	2♭	„ „	D-dur	2♯
F-dur	1♭	nicht symmetr. mit	G-dur	1♯
(C-dur		symmetrisch mit	C-dur)	
Fis-dur	6♯	„ „	Fis-dur	6♯
H-dur	5♯	„ „	Des-dur	5♭
E-dur	4♯	„ „	As-dur	4♭
A-dur	3♯	nicht symmetr. mit	Es-dur	3♭
D-dur	2♯	„ „ „	B-dur	2♭
G-dur	1♯	„ „ „	F-dur	1♭

Nach dieser Tabelle lässt sich für jede Leiter in jeder Hand die symmetrische für die andere finden. Man erkennt die natürliche Logik dieses Systems daran, dass die zusammengehörigen Leitern überall die gleiche Anzahl von Vorzeichen haben. Die auffallende Erscheinung, dass einige der für Linke und Rechte zusammengestellten Leitern nicht symmetrisch sind, liegt nicht etwa an den Leitern selbst (denn das wäre bei dem „Zusammentreffen“ der übrigen ganz unmöglich), sondern an dem von mir vorausgesetzten **gegenwärtig üblichen Fingersatz**. Aendert man diesen für nur eine Hand, so tritt augenblicklich die vollkommenste Symmetrie ein. Wenn z. B. die F-dur-Leiter der Linken aufwärts mit dem 3. begönne, so dass der Daumen auf e und c käme, so wäre sie mit der G-Leiter der Rechten von h aus abwärts symmetrisch. Was nun den **Anfang** der für jede Hand zu spielenden Tonleiter anbelangt, um die Symmetrie in beiden Händen zu erkennen, so lässt sich dieser leicht finden, wenn man nur immer die symmetrischen Tasten für die betreffende andere Hand aufsucht*)

*) Näheres über die Symmetrie der Klaviatur s. Kl.-L. S. 110.

Bemerkt sei noch, dass, streng genommen, die C-dur-Leiter in beiden Händen keine symmetrischen Tasten aufweist, sie tritt aber überhaupt eigentlich als einzige aus dem Rahmen des Systems heraus, da sie, aus lauter Untertasten bestehend, für die beiden Hände keine symmetrischen oder unsymmetrischen, sondern ganz gleiche Tastenverhältnisse zeigt. Fis-dur ist somit die einzige Tonleiter, welche für beide Hände streng symmetrisch ist; ihre zusammentreffenden Tasten für den Beginn mit dem 2 sind rechts fis, links cis. Von diesem Anfange aus ist sie in der **Gegenbewegung** die leichteste Tonleiter von allen.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass **zweimal** symmetrisch — d. h. sowohl wenn man von der Tonleiter der Rechten ausgehend die symmetrische Leiter der Linken bestimmen will, als wenn man umgekehrt verfährt — H- mit Des-, E- mit As-, Fis- mit Fis- und C- mit C-dur sind, — **einmal** symmetrisch A- mit Es- und D- mit B-dur — **garnicht** symmetrisch G- mit F-dur. Diese Erscheinung steht, wie bereits angedeutet, in inniger Beziehung zur Beurtheilung des gegenwärtig üblichen Tonleiter-Fingersatzes; dieser ist bei den letztgenannten sechs Tonleitern entschieden problematischer, als bei den erstgenannten.

Auf die in der vorigen Nummer des Klavier-Lehrers, Seite 66, zweite Spalte enthaltene Fussnote des Herrn Redakteurs, anknüpfend an eine Stelle des vorliegenden Aufsatzes, habe ich zu bemerken: Die sich beim Untersetzen des Daumens nach dem 4. bildende convexe Gestalt des Handrückens verhindert den 4 durchaus nicht, **senkrecht** anzuschlagen.*) Wäre dies aber dennoch der Fall, so müsste der schräge Anschlag dieses Fingers mit in den Kauf genommen werden, da dem anatomischen Bau der Hand zufolge der forcirt untersetzende Daumen seinen Mittelhandknochen **unter** die Hand zieht, wodurch momentan die Form einer „Hohlhand“ entsteht. — Beiläufig bemerkt, hat der Setzer das meine Fussnote anzeigende Sternchen ausgelassen, es muss 10 Reihen über derselben, hinter „zeigt.“ stehen.

*) Den 4, das ist möglich, der 5 aber wird durch die angenommene Hohlhand entschieden im senkrechten Anschlag behindert. E. H.

Wie Noten gedruckt werden.

Zunächst geht das Manuscript, sobald die nöthigen geschäftlichen Notizen in den Büchern eingetragen sind, in die Hände des sog. Disponenten. Dieser richtet es für den Stich „ein“, indem er die Seiten, die Systeme und ihre Taktzahl genau bestimmt und die besten Wendestellen heraussucht. Dann gelangt es in die Stecherstube. Hier übergiebt es der Faktor zugleich mit den nöthigen Platten dem Stecher. Dieser theilt, nachdem er die Platte zugeschnitten hat, mittelst Zirkel die Systeme ab, zieht mit einem Rastral die Notenlinien, punktirt die Noten ab, jeder derselben die ihrem Werthe und ihrer Tonhöhe entsprechende Stellung gebend, zieht an die Punkte senkrechte Hülfslinien, zeichnet mittelst Zeichenspitzen Text und Noten nach dem Manuscript auf die Platten, schlägt mit Stempeln die Notenköpfe, Klammern, Schlüssel und Textesworte an, muss dabei das Metall selbst, da es sich bei dem Einschlagen um den Stempel hebt, durch Glatthämmern mittelst eines fein polirten Hammers und Ambosses „planiren“, führt aus freier Hand mit verschiedenen Sticheln die Bogen, Stiele, Balken-, Kopf- und Echtstriche, sowie die Vortragszeichen und sonstige Zeichen aus. Der Grat, der sich hierbei ansetzt, muss mit einem dreikantigen Schaber entfernt werden — und der Stich der Platte ist vollendet.

Die im Stich fertig gestellte Platte wandert zur Korrekturpresse. Den ersten Presseabzug erhält der Korrektor. Dessen Aufgabe ist es, den Stich der Platte sorgfältig mit den Angaben des Manuscriptes zu vergleichen und dabei die von dem Stecher bei der Arbeit gemachten Fehler zu vermerken. Der Stecher wiederum bessert die Fehler aus, indem er das Metall der Platte von ihrer Rückseite nach vorn schlägt, die betreffende Stelle glatt schabt und dann die richtigen Noten einschlägt. Nicht selten müssen jedoch bei grösseren Korrekturen ganze Systeme weggeschnitten und neu angelöthet werden. Der Korrektor hat in diesem Falle nochmals die verbesserten Platten in einem neuen Abzuge nach seinen Angaben zu vergleichen. Gern wird stets der Revisionsbogen dem Verleger oder Komponisten vorgelegt.

Die Platte ist druckfertig. Sie wird je nach der Höhe der Auflage, in der die Komposition erscheinen soll, entweder in die Druckerei für Handpressen oder in die für Schnellpressen gegeben.

Jede Handpresse wird von 2 Mann bedient, einem sog. Schwärzer, der die Platten mittelst des Ballens einschwärzt, und dem Zieher, der den eigentlichen Druck besorgt. Dieser legt nämlich die Platten nach einem Lagebogen auf den Pressetisch auf, breitet über sie angefeuchtetes Papier, über dieses wiederum eine elastische aus Druckfilz bestehende Decke und zieht den Pressetisch durch zwei eiserne Walzen — es ist der Druck vollendet. Diese Art des Druckes wird allerdings nur noch zu kleinen Auflagen und besonders guten sog. Pracht-Exemplaren verwendet.

Bei weitem der grösste Theil der Notendrucke wird dagegen, selbst schon bei einer Auflage von 50 Exemplaren, gegenwärtig auf Steindruckschnellpressen hergestellt. Das Druckverfahren ist bei diesen folgendes. Nachdem die Platten mittelst der Notendruckhandpresse auf chinesischem Papier abgezogen sind, wird der Abzug auf einen gut geschliffenen Solenhofener Lithographiestein gelegt und unter grosser Spannung durch eine Steindruckhandpresse gezogen. Damit ist der Inhalt der Platte auf den Stein übertragen. Der Stein selbst wird hierauf gereinigt und geätzt. Das Aetzen geschieht in der Weise, dass sich die Noten erhaben auf dem Steine darstellen. Der Stein ist druckfertig. Der von den Ueberdruckern auf jene Weise hergestellte Stein wird, sobald er zur Schnellpresse genommen ist, von dem Maschinenmeister in den sog. Wagen der Schnellpresse eingerichtet. Dem Maschinenmeister liegt es auch ob, das Farb- und Feuchtwerk der Presse zu reguliren und den Druck im allgemeinen zu überwachen. Die Druckbogen dagegen werden von der sog. Anlegerin an die Anlegemarken des Cylinders einzeln angelegt, dann zugleich von den Greifern der Maschine erfasst und in Folge der Umdrehung des Cylinders auf den Stein, der den Plattenabzug enthält, gepresst, der eben vollzogene Abzug über Rollen der sog. Auslegerin zugeführt — und es ist auch dieser Druck beendet.

Das für die Schnellpressen nöthige Papier wird, nachdem es aus dem grossen Papierlager abgezählt worden ist, und bevor es noch durch die Schnellpresse zur Verwendung kommt, mittelst einer Feuchtmaschine gefeuchtet, über Nacht stehen gelassen, damit sich die Feuchtigkeit durchzieht, und satinirt.

Der Herstellung der Titel widmen sich Lithographen und Zeichner. Die Titel werden theils gravirt, theils mit Feder oder Kreide auf den Stein gezeichnet oder auch auf Zink gestochen. Der Druck derselben geschieht in der Steindruckerei.

(Aus einem Bericht der Röder'schen Offizin.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26 März 1888.

Spärlich ist die Ausbeute aus den Konzertsälen für unseren diesmaligen Halbmonatsbericht. Eine dumpfe, lange Pause, nur unterbrochen von fernem, ernst dröhnendem Trauergeläute! Zweifelnd und zagend wagen sich nun allmählig die von den trüben Klängen verscheuchten Musen wieder hinter den wallenden Trauerflören hervor. Aber sollten sie nicht jetzt doppelt willkommen sein? Denn ist es nicht die Aufgabe unserer göttlichen Kunst, die gebeugte Seele aus den Schmerzen empor zu heben, Wunden des Herzens zu heilen, Bekümmerte zu trösten? Möge sie denn auf's neue ihres schönen Amtes walten!

Das erste grosse Konzert nach der Trauerzeit für den verewigten Kaiser war das 9. Philharmonische Konzert am 16. März unter Leitung des Hrn. Dr. H. v. Bülow. In Anbetracht der Trauerzeit und Trauerstimmung hatte das Programm eine Aenderung, eine Abdämpfung in's Dunklere erfahren. Statt mit der beabsichtigten Aufführung einer Lustspiel-Ouverture von K. S. Taubert wurde das Konzert mit der „Tragischen Ouverture“ von Brahms eröffnet, einem sehr interessanten, kunst- und schönheitsvollen Werk, in welchem sich Bedeutung und Reiz des Themas mit geistvollster Durchführung derselben vereinen. Wenige Werke von Brahms sind bei gleich grossem Gedankenreichthum so schnell ein- und zugänglich wie dies. Eins nur ist vielleicht gegen die Form desselben einzuwenden, welche in ihrer ganzen Anlage, in ihrem breitbehaglichen kontrapunktischen Tonspiel mehr die eines ersten Sinfoniesatzes als einer Ouverture ist. Letztere bedingt eine knappere

Form, scharfe, bestimmte Umrisse, mehr dramatisches Leben als lyrisch-beschauliche Breite. Mag das Werk aber bezeichnet sein wie es will, der Name bleibt auch hier nur „Schall und Rauch umnebelnd Himmelsgluth." Dass es unter Dr. von Bülows Leitung zur grössten möglichen Wirkung kam, ist selbstverständlich. Das gleiche ist von den anderen, den Umständen angepasst zum Vortrag gekommenen Orchesterwerken zu sagen: Beethovens heroischer Sinfonie „zum Gedächtniss eines grossen Mannes" komponirt, und dem Kaisermarsch von Richard Wagner, der Huldigung in Tönen, dem grossen Kaiser dargebracht von dem grossen Künstler. Ueber Dr. von Bülows ausgezeichnete Direktion der Beethoven'schen Sinfonie noch etwas zu sagen, ist überflüssig, man kann nur oft Gesagtes wiederholen. Als Solisten traten der Violinist Herr Emil Sauret und die Sopranistin vom Hamburger Stadttheater, Frau Brandt-Görtz auf. Herr Sauret spielte ein Violinkonzert in h-moll von Saint-Saëns, ein nur zum Theil befriedigendes Werk. Der sonderbarer Weise für ein Konzert in h-moll, in B-dur komponirte langsame Satz, ein ganz freundliches, etwas ältliches Salon-Sicilianoe, fällt ganz aus der Rolle. Herr Sauret entfaltete auch hier alle seine vortrefflichen Eigenschaften, ganz bedeutende Technik, wunderschönen Ton und geschmackvollen Vortrag. Die Hamburger Sängerin ist eine ganz vortreffliche Künstlerin, begabt mit einem sehr sympathischen umfangreichen Sopran, vorzüglicher Tonbildung sowie Intonation und geistig belebtem, warmblütigem Vortrage. Sie sang die beiden grossen Arien der Elvira und der Anna aus Don Juan mit bestem Gelingen.

Am 20. März führte sich ein hier bisher noch fremder russischer Pianist, Herr Dr. Ernst Jedliczka, mit einem ersten Konzert in der Singakademie ein, dem am 24. März ein zweites folgte, sogar ein drittes soll noch kommen. Das Konzertiren in Berlin muss unseren jüngeren Pianisten von grossem Werth sein, denn sonst würden sie dafür nicht solche kolossale Opfer bringen (die in diesem Fall einige tausend Mark betragen mögen). Denn fremde, unbekannte Künstler müssen wissen, dass so gut wie kein Billet verkauft wird, und es ist wohl auch eine Pflicht unserer Fachzeitung, unseren konzertirenden Künstlergenossen darüber reinen Wein einzuschenken. Hat doch, wie mir aus guter Quelle berichtet wird, einer unserer sehr gut eingeführten Pianisten (der fast zu den ersten gezählt wird), zu einem kostspieligen Konzert mit Orchester nur gegen einzig Billets der billigeren Plätze verkauft! Wer also nicht in der Lage ist, sein Geld zum Fenster hinaus werfen zu können, der besinne sich achtmal, ehe er in Berlin spielt! — Herr Dr. Jedliczka führte sich recht gut ein. Er besitzt gute Technik, viel Ton und gebildeten Vortrag, der aber mehr das Resultat des überlegenden Verstandes als der Wärme der Empfindung ist. Er interessirt, aber er erwärmt nicht. Sein Anschlag, sonst voll und rund, erhält im grossen Forte etwas Trockenes, Stechendes. Er spielte im ersten Konzert Beethoven, Schumann und Chopin und eine Reihe kleinerer Werke der sogenannten jung-russischen Schule. Die Bezeichnung ist aber nicht zutreffend. Eine russische Komponisten-Schule giebt es nicht, da die russischen Künstler nur Epigonen von Schumann, Mendelssohn, Berlioz u. a. sind. Gewisse technische Liederlichkeiten — um nicht zu sagen, Barbarismen — machen aber noch keine neue Schule aus. Im zweiten Konzert spielte Dr. Jedliczka die Konzerte in a-moll von R. Schumann und das Opus 2 von Arensky, auch einem Russen, ein interessantes Werk in drei Sätzen, welches trotz der niedrigen Opuszahl eine grosse technische Gewandtheit und geschickte Behandlung des Orchesters aufweist. Der erste und zweite Satz sind wohl die besten. Der dritte Satz ist vollständig im $^5/_4$ Takt durchgeführt. Es ist dies ein — nicht unbedingt geglücktes — Wagestück, eine Marotte. Für kurze Episoden kann der $^5/_4$ Takt von grossem Reiz sein, für lange Sätze macht er den Hörer gewissermassen seekrank.

Am 23. März kam endlich Hrn. Arthur Friedheims bereits zweimal verschobenes Konzert im Konzerthause zur Ausführung. Es zeigte denselben in doppelter Eigenschaft: als Pianist, als welcher er einen wohlbegründeten Ruf schon seit Jahren besitzt, und als Dirigenten, in welcher Eigenschaft er sich im vorigen Winter sehr vortheilhaft eingeführt hatte. Ob aber Hr. Friedheim gut daran that, nach der Direktion der Liszt'schen „Dante-Sinfonie", welche eine ungewöhnliche geistige und körperliche Leistung vom Dirigenten verlangt, besonders wenn derselbe so bei der Sache ist wie Hr. Friedheim, noch Beethovens Es-dur Konzert und drei Stücke von Liszt zu spielen, möchte ich bezweifeln. Wenigstens merkte man dem Vortrage des Konzerts die Müdigkeit und Abspannung an. Die Liszt'schen Stücke fanden den vortrefflichen Spieler bereits gekräftigter und gesammelter. Seine Leistung als Dirigent der „Dante-Sinfonie" und des Wagner'schen Kaisermarsches war eine vortreffliche. Hr. Friedheim scheint wirklich ein geborener Dirigent zu sein. Die Altistin Frl. Wilhelmine Tremelli (eine Deutsche) sang mit schöner, echt dramatischer Stimme, der nur einige störende Bühnen-Manieren anhaften, eine Arie von Prochiello und einige Lieder. Sie fand vielen Beifall.

An demselben Abend, den 23. März, fand der fünfte Beethoven-Abend des Hrn. Dr. Hans von Bülow statt, ein Ergänzung zu den früher von ihm veranstalteten vier Abenden. Durch das vorher besprochene wichtige Konzert daselbst in Anspruch genommen, kann ich hier nur die begeisterten Aeusserungen meines Herrn Vertreters anführen. Er schrieb an anderer Stelle darüber: „Die Fülle des Schönheiten und der herrlichsten Offenbarungen, die das Konzertgeber aus dem unversiegbaren Wunderbronnen des Beethoven'schen Geistes für Jeden fasslich und deutlich hervorhob durch sein unvergleichliches Spiel, lässt sich nicht beschreiben, das muss man eben gehört haben. Hier verstummt einfach die Kritik und beugt sich in dankbarer Anerkennung vor der geistigen Oberhoheit des grossen Beethoven-Interpreten."

Theobald Rehbaum.

Am 15 ds. fand in der Neuen Kirche ein von dem Organisten Herrn Franz Grunicke zu Gunsten des Vereins „Mädchenhort" veranstaltetes Konzert

statt, welches in der Kirche ein überaus zahlreiches Publikum versammelt hatte. Der Konzertgeber selbst trug Orgelkompositionen von Bach und Mendelssohn mit warmer Empfindung und ausgezeichneter Technik vor. Ferner gelangten Violin-Soli von Beethoven und Spohr durch Fräulein G. Wietrowetz und Violoncell-Sätze von Mozart und Romberg durch Herrn Kammermusikus Sandow mit schöner Wirkung zur Aufführung. Den gesanglichen Theil des Programms, welcher sich aus Arien von Pergolese, Haydn, Franck und Radecke zusammensetzte, hatten Fräulein A. Schubert, Herr Domsänger Hinterlinnen und Frl. von Bretzell übernommen, von welchen die beiden Ersteren durchweg Erfreuliches boten, während die Leistungen der letztgenannten jungen Dame durch die erklärliche Befangenheit des ersten Auftretens etwas beeinträchtigt wurde; doch scheint sowohl musikalische Veranlagung als auch eine volle und biegsame Stimme vorhanden zu sein. Der Reinertrag des Konzertes beläuft sich nach Abzug aller Kosten 1600 Mark — ein glänzendes Resultat.

Das Stern'sche Konservatorium der Musik, unter Leitung seines artistischen Direktors Herrn Professor Robert Radecke, veranstaltete am Sonntag den 25. März eine öffentliche Prüfung im Saale der Singakademie und stellte seinem altbewährten Ruf damit ein neues, glänzendes Zeugniss aus. Wir hörten aus dem überreichen Programme Schüler aus den Klavierklassen der Herren Prof. H. Ehrlich und Papendick, aus den Gesangsklassen der Frl. Jenny Meyer und Herrn A. Schulze, aus der Violinklasse des Herrn Felix Meyer und eine junge Komponistin aus der Klasse des Herrn Prof. Radecke. Die Klavierleistungen zeichneten sich durch ihre technische Abrundung und feinfühlige musikalische Auffassung aus, eine ganz besondere Leistung war der Vortrag des kleinen Bruno Schlesinger, dessen Kinderhändchen das As-dur Impromptu von Schubert mit überraschender Klarheit und einer über sein Alter hinausgehenden künstlerischen Empfindung ausführten. Ebenso befriedigend waren die Leistungen der Gesangsschüler, künstlerisch schön der Vortrag der Arie „Sei getreu" aus Paulus von Herrn Otto Hintzelmann. Die Komponistin Frau Mary Clement führte Variationen über ein Originalthema vor, und zeigte darin ein sehr hübsches klares Gestaltungstalent, Form und Inhalt ihres Themas lehnte sich an den Styl der älteren Meister an, die Variationen fesselten durch sinnige Kombinationen. Leider war es uns nicht möglich, den gesammten Leistungen zu folgen, jedenfalls war das Gehörte geeignet, einen günstigen Schluss auf die übrigen Vorträge zu ziehen.

Am Sonntag, den 25. März nachmittags von 4 bis Abends 8½ Uhr fanden die diesjährigen Prüfungs-Aufführungen des H. Schröder'schen Konservatoriums in der Aula des Friedrichs-Gymnasiums statt. Das Programm bot abwechselnd Klavier-, Violin-, Violoncell-Vorträge und zum Schluss eines jeden der beiden Theile Ensemblestücke für das Streichorchester. Die Leistungen waren sehr befriedigend; besonders erwähnenswerth war der im Ensemble, sowie in der Reinheit recht wackere Vortrag des Mozart'schen G-moll Quartetts von Frl. Gertr. Meister (Klavier) und den Herren Ad. Schulze (Violine), Alfr. Böttcher (Bratsche) und Georg Meister (Violoncell).

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Pianist Hr. Prof. Kwast in Frankfurt a. M. erhielt vom Grossherzog von Oldenburg die goldene Medaille für Kunst am Bande zu tragen.

— Herr Musikdirektor Paul Müller in St. Gallen, welcher sich daselbst als Pianist und Dirigent des besten Rufs erfreut, ist einstimmig zum Lehrer und Professor der Musik an der St. Gallen'schen Kantonschule ernannt worden.

— Herr Eugen d'Albert hat in einem Konzert in Petersburg, in welchem er ein Klavierquintett, verschiedene Klaviersoli und Lieder eigener Komposition zur Aufführung brachte, sowohl als Komponist, wie als Pianist grossen Erfolg gehabt.

— Das Musik-Institut zu Riga feierte am 26. Febr. das Stiftungsfest seines 24jährigen Bestehens durch eine Konzert-Aufführung seitens der Schüler und Schülerinnen der Anstalt und anderer, dazu herangezogener Kräfte. Das Programm war sehr reichhaltig zusammengestellt, Solo- und Chorgesänge wechselten mit Sätzen der Kammermusik, Solovorträgen für Klavier und Geige ab. Der beigefügte Prospekt giebt über die Einrichtung des Instituts, über die verschiedenen Unterrichtskurse und ihre Preise Auskunft, und zählt die aus den verschiedenen Hauptprüfungen als vollgiltig ausgebildeten, theilweise mit Preisen und Diplomen entlassenen Schüler der Anstalt auf.

— Bei Gelegenheit einer Hofjagd in der Umgegend von Gotha besuchte der Prinz Wilhelm, unser jetzt verstorbener Kaiser, im Jahre 1843 auch die berühmte Orgelbauerei in Paulinzelle. Bereitwillig zeigte ihm der Besitzer die Einrichtung der Fabrik und setzte sich zuletzt vor eine Orgel, um dem Gast, den er nicht kannte, ein klassisches Stück vorzutragen. Da der Prinz dem Spiele des Meisters aufmerksam zuhörte, fragte dieser jenen, ob er sich auch auf diesem Instrument verstehe. „Ich stümpere auch ein wenig" versetzte der Prinz, nahm Platz an der Orgel, phantasirte einige Zeit und schloss mit der herrlichen Melodie „Heil Dir im Siegerkranz!" „Vortrefflich", sagte der Künstler, „mein Herr, Sie können einem Organistentitel Ehre machen, ich hätte Gelegenheit, Sie zu empfehlen." „Mein Herr" antwortete der Prinz, „lassen Sie Ihre Empfehlung einem Würdigeren zu Theil werden, ich bekleide einen Posten, den ich nicht aufgeben kann und darf." — „Wen habe ich denn die Ehre, vor mir zu sehen?" — „Ich bin Wilhelm, Prinz von Preussen." — „Ach, Königliche Hoheit, wie schade! Da verliert die Kunst einen talentvollen Jünger." — „Ich meine lieber

Meister", schloss der Prinz, dem Orgelbauer vertraulich die Hand reichend, „Talent wie Stand und Stellung vertheilt Gott nach seiner Weisheit; vielleicht bringe ich es in meinem Fache auch noch zu etwas."

Odessa. Es ist wohl möglich, dass die musikalische Welt uns Odessaiten für Hinterwäldler hält in Sachen der Kunst und es soll nicht geleugnet werden, dass eine solche Meinung bis vor noch kurzer Zeit einigermassen gerechtfertigt war. Doch die Zeiten ändern sich und sie haben sich auch für Odessa geändert.

Das bedeutendste Ereigniss in unserem musikalischen Leben und welches wohl von den weittragendsten Folgen begleitet sein dürfte, ist die Gründung einer Abtheilung der Kais. Russ. Mus.-Gesellschaft.

Dieselbe liess es sich vor allen Dingen angelegen sein, den theilweise verzopften theilweise verkehrten und verdorbenen Musikgeschmack unserer Hafenstadt zu heben und hat zu diesem Zweck bereits im vorigen Jahre Symphonie Konzerte ins Leben gerufen, deren Programme wohl recht interessant, doch für den Laien manchmal zu hochgegriffen waren, nichtsdestoweniger war die Theilnahme des Publikums von Anfang an eine rege und ist es auch geblieben. Beispielsweise kamen in den Programmen vor: Die 5te und 7te von Beethoven, die dritte von Mendelssohn, G moll Symphonie von Mozart, Orchesterkompositionen von Glinka, Rubinstein, Mussorgsky, Cui, Saint-Saëns sowie Solosachen für Gesang, Klavier und Violine vorgetragen theilweise von Künstlern, wie den Pianistinnen Timanoff (auswärtig), Stern und Kožanoe (hier ansässig), den Violinisten Pestel von Charkoff und Pusternakoff (letzterer von der Direktion fest engagirt), beide tüchtige Künstler, den Sängerinnen Barby, Wassilenko (hier) — und leistungsfähigen Dilettanten, von welchen ich nur Madame Moscaloff, eine Dame aus der Gesellschaft, erwähnen will, welche sich durch ihre schöne Stimme (Alt), vorzügliche Stimmbildung und seelenvollen Vortrag auszeichnet.

Warum wurden von der Direktion Quartettabende eingerichtet, in welchen uns die Perlen unserer klassischen sowohl wie neuen Kammermusik zu Gehör gebracht werden.

Weitaus das Wichtigste aber, welches von der Direktion der Odessaer Abtheilung der Kais. Russ. Musikgesellschaft zur Beförderung der Entwickelung der Tonkunst geschaffen worden ist, ist die Einrichtung einer Musikschule (rects Musikklassen) mit festem Programm und tüchtigen Lehrkräften. Diese Schule war vor mehreren Jahren von einer kunstbegeisterten Dame (Anna Tscharnowa ist ihr Name in der sog. „Musikalischen Gesellschaft") gegründet worden und hat sich beim ins Leben treten der Kais. Gesellschaft mitsammt der alten „Mus. Gesellschaft" mit jener vereinigt. Die technische Leitung der Schule liegt in den bewährten Händen jener Dame, unterstützt von einem pädagogischen Kollegium, bestehend aus den besten Lehrern der Anstalt und einem kunstliebenden und kunstverständigen Mann, dem Herrn Moskaloff als Vorsitzenden. Als Lehrer fungiren die Herren von Rösent, gebildet am Wiener Konservatorium, später bei Liszt; Baron Kaulbars, welcher zugleich Leiter der Symphonischen Konzerte ist; Mamalloff, tüchtiger Pianist; meine Wenigkeit, bei Proksch in Prag und Drobisch in Augsburg gebildet, die Damen Tscharnowa, Wassilenko Kuffmann und Andere. Die Lehrgegenstände sind: Gesang, Klavierspiel, Violine, sämmtliche Orchesterinstrumente, Theoretischer Elementarunterricht, Harmonielehre und Kontrapunkt (Herr Kossninski), ferner ist eine Solfeggio und Chor Klasse eingerichtet, auch Musikgeschichte und italienische Sprache ist eingeführt worden. Die Zahl der Besuchenden ist bereits über 100 gestiegen.

Kurt Engler

Bücher und Musikalien.

Nicolai v. Wilm, op. 65. Drei Stücke für Pianoforte, op. 66. Uebungsstücke zu 4 Händen auf 5 Noten. Leipzig, Fr. Kistner.

Von op. 65 liegt uns nur 1 Heft, Agitato, vor und vermittelt uns die Bekanntschaft eines Salon Klavierstückes, das, auf einem kleinen Motiv erbaut, sehr geschickt und fliessend durchgearbeitet ist. Op. 66 enthält Handstückchen für die kleinsten Musikerhelden in progressiver Folge geordnet, besonders für Ausbildung des rhythmischen Gefühls werthvoll. Die kleinen Melodien werden durch einen fein geführten Sekondepart zu sehr hübsch klingenden Vortragsstückchen.

Karl Nawratil, op. 19. Drei Stücke für Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner.

Es sind kleine, formenklare Klavierstückchen, die sich durch ihren geschickten Satz und natürliche Harmonisirung sehr vortheilhaft vor den vielen Werken der jungrussischen Schule auszeichnen, bei denen man meistens aus einem gewissen chaotischen Zustand nicht herauskommt. No. 1 Moderato, beginnt mit einem ruhig stimmungsvollen Satz, der auch klanglich sehr ansprechend ist; das kadenzartig eingefügte Motiv einem würde, kürzer gefasst, besser wirksam sein, da der Moderato Charakter des Stückes durch die Länge beeinträchtigt wird. No. 2, Maestoso in seiner ernst feierlichen Faktur ist aus einheitlich einem, während in dem Allegro, No. 3 sich einen hübschen, frischen Kampfmotiv einiger Durchführungen unter Wiederholungen finden.

A. Naubert, op. 47. Sechs Lieder verschiedener Dichter für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Berlin, Schlesinger.

— op. 48. Sechs Lieder verschiedener Dichter für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Bremen, Präger & Meyer.

Naubert's Begabung als Liederkomponist ist bereits oft auf's rühmlichste anerkannt worden,

seine neuen hier vorgenannten 12 Lieder gehören zum Besten, was die Neuzeit auf dem Gebiet des Liedes geschaffen. Neubert ist ein echter Sänger der Lyrik, seine Muse zeichnet sich durch einen warmen, sonnigen Zug aus, seine Melodien sind vom vollen Pulsschlag durchglüht, nirgends blass und angekränkelt, wohl mänchmal ernst, aber ohne Sentimentalität, viel eher umspielt sie das Lächeln eines feinen Humors, einer graziösen Schalkhaftigkeit. Diesen fesselnden Melodien vereint sich überall eine Klavierbegleitung, die sich aufs glücklichste den Stimmungen des Gesanges anschmiegt und bei aller Originalität und Selbstständigkeit doch nie aufdringlich wirkt oder den gesanglichen Theil überwuchert. Wir heben aus diesen reizvollen Gesängen noch besonders hervor, aus op. 47 das erste durch seine feine Schalkhaftigkeit so ungemein anziehende Lied: „Ich wand ein Sträusschen", das in der Stimmung ähnliche: „Da sitzt ein kleiner Vogel", dann das warme, tiefempfundene: „Bezaubert". Aus op. 48 die beiden von Sonnenschein und Frühlingslust erfüllten „Künftigen Lenz" und „Rosenzeit", die beiden, ernste Töne anschlagenden: „Unter dem Apfelbaum" und „Im Schlehendorn". Die Lieder verdienen weit bekannt und recht viel gesungen zu werden.

Fritz Kauffmann, op. 21. Aus der guten, alten Zeit, 6 Gedichte von Chr. Felix Weisse.

— op. 22. Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor ohne Begleitung. Berlin, Carl Paez.

In seinem op. 21 ist es dem Komponisten recht gut gelungen, im Gesange, wie in der Begleitung, den Ton der etwas an Puder und Perrücke erinnernden Dichtungen Weisse's zu treffen, während seine dreistimmigen Frauenchöre in op. 22 sich durch ihre einfache klare Stimmenführung und edlen Wohlklang auszeichnen. Das Werkchen ist reger Beachtung werth.

A. H.

Antworten.

L. E. H. Hannover. Im Orgrathal, Frau Koch-Bossenberger hat in der jüngsten Aufführung des Verdi'schen Requiems einen unbestrittenen Erfolg gehabt, ihre herrlichen Stimmmittel und die echt künstlerische Vortragsart sind von der gesammten Kritik aufs neue anerkannt worden. Warum ich keinen Bericht über das Requiem gebracht, danach müssen Sie Herrn Alex. Hollaender fragen.

M. v. B. Montreux. Clotilde Kleeberg ist im Pariser Konservatorium ausgebildet, ihre Lehrerinnen waren Madame Rety und Madame Massart. Mit zehn Jahren erhielt sie den ersten, mit zwölf Jahren abermals den ersten Preis. Ob sie später noch Unterricht genossen, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

In eigener Sache.

Der „Klavier-Lehrer" bringt von heute ab nicht mehr die von dem jetzigen Vereinsvorstand redigirten Berichte über die Sitzungen des Berliner Musiklehrer-Vereins, und zwar aus folgenden Gründen.

Kurz nachdem man mich aus dem Vorstande des Berliner Musiklehrer-Vereins hinausgedrängt, — mich, den Begründer des Vereins und Verbandes, der Krankenkasse, der Vereinigung für den Sterbefall und anderer wohlthätiger Einrichtungen — erhielt ich vom Vorstand das nachfolgende, von Herrn Dr. A. Ch. Kalischer geschriebene und verfasste Schriftstück.

Berlin, der 11. Dezember 1887.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Hiermit erlauben wir uns, Ihnen in Sachen des „Klavier-Lehrers", soweit derselbe als unser Vereins-Organ in Betracht kommt, folgende Anordnungen vorzutragen, um deren genaue Befolgung wir Sie ebenso höflich als dringend ersuchen.

1) In Sachen des Musiklehrer-Vereins darf die Redaktion des „Klavier-Lehrers" nichts aufnehmen, was derselben nicht im Auftrage des Vorstandes durch den Schriftführer oder durch ein anderes beauftragtes Vorstandsmitglied behufs Abdruck übermittelt worden ist.

2) Namentlich darf in Sachen der Vereinsberichte weder sachlich noch formell irgend etwas an denjenigen Berichten geändert werden, welche die Redaktion durch den Schriftführer des Vereins im Auftrage des Vorstandes erhält. — Weder darf diesem Berichte irgend etwas hinzugefügt werden, noch darf irgend etwas von demselben fortgelassen werden.

3) Bemerkungen irgend welcher Art und Form zu dem offiziellen Vereinsberichte sind an keiner Stelle des „Klavier-Lehrers" zulässig.

4) Etwaige Entgegnungen gegen irgend einen Vereinsbericht müssen dem Vorstande zur Genehmigung resp. zur Kritik unterbreitet werden, ehe irgend etwas davon im Vereinsorgane abgedruckt werden darf.

5) Die Tagesordnung darf nur so und nicht anders abgedruckt werden, als wie sie der Redaktion offiziell zugesandt wird. Geschieht keine Zusendung durch den Vorstand, so muss die Angabe der Tagesordnung unterbleiben, wofern sich die Redaktion die Tagesordnung nicht direkt von dem damit betrauten Vorstandsmitgliede erbeten hat.

In der Hoffnung, dass Sie unsere wohlberechtigten Forderungen korrekt erfüllen werden

zeichnen wir

hochachtungsvoll und ergebenst

Der Vorstand des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Nachtrag.

6) Alle Zusendungen von Seiten des Verbandes der deutschen Musiklehrer-Vereine, die etwa an Sie gelangen sollten, bitten wir dem I. Schriftführer zukommen zu lassen — da wir noch der leitende Vorstand des Verbandes sind.

Der Vorstand des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Alsleben. Dr. A. Ch. Kalischer.
A. Weckenthin. R. Dobritzsch.
E. Olbrich.

P. S. Die Vorstandsmitglieder: Herr Prof. Xaver Scharwenka und H. Schumann sind nicht anwesend.

Die Obigen.

Weshalb man wohl diese Verordnungen erlassen haben mag? Nun, man fürchtete, die mir im Verein

zu Theil gewordene schmähliche Behandlung würde mich veranlassen, gewisse Vorgänge geeignet auf den Charakter einzelner Mitglieder nicht gerade ein günstiges Licht zu werfen, an's Tageslicht zu ziehen und durch meine Zeitung zu veröffentlichen! man hielt mich für so niedrig denkend, dass ich mir die Gelegenheit, mich für so viel Unbill zu rächen, nicht würde entgehen lassen. Wie wenig kannten mich die Herren, wie wenig die Rücksichten, die auch jeder für die anständige Haltung seines Blattes besorgte Redakteur aufzuerlegen hat.

Wäre ich solcher Gesinnung fähig, dann hätte ich mich durch das „Reglement" nicht von Angriffen abhalten lassen. Die Folge davon wäre vielleicht gewesen, dass man beantragt hätte, dem „Klavier-Lehrer" die Ehre, ferner als Vereins-Organ zu gelten, zu entziehen.

Das hätte ich mir ruhig gefallen lassen können, denn ich hätte mir dadurch die grossen Kosten, welche ich jahrelang für Herstellung der Vereinsberichte getragen und für die ich keinerlei Entschädigung weder beansprucht noch erhalten habe, gespart! Etwas anderes wäre es gewesen, wenn die Vereinsmitglieder die Verpflichtung gehabt hätten, das Vereinsblatt zu halten, wie es in andern Vereinen üblich ist, und wenn das Blatt erst dadurch in Aufnahme gekommen wäre. Dasselbe war aber da und hat Erfolge gehabt, noch bevor der Verein gegründet wurde.

Ich legte also das fragliche Schriftstück mit grosser Seelenruhe bei Seite. War ich mir doch bewusst die Interessen des Vereins stets auf's beste gewahrt zu haben.

Da erhalte ich am 19. März durch den 1. Schriftführer, Herrn Dr. A. Ch. Kalischer, das nachfolgende von ihm geschriebene und verfasste Schriftstück:

Berlin, den 21. März 1888.

Geehrter Herr!

In derselben Vorstandssitzung sind wider Sie als Redakteur des „Klavier-Lehrers", insoweit derselbe als Vereinsorgan in Betracht kommt, Beschwerden laut geworden, welche der Vorstand einstimmig als wohl motivirt anerkannt hat. Sie haben sich in letzter Zeit verschiedene Inkorrektheiten und Willkürlichkeiten zu Schulden kommen lassen, nämlich:

1) Sie haben vor längerer Zeit eine Mittheilung über ein Geschenk des Herrn H. Bock an den Verein gebracht, ohne irgendwie vom Vorstande dazu autorisirt zu sein. In unserer Zuschrift an Sie vom Dezember 1887, worin wir unsere Forderungen dem Vereinsorgan gegenüber genau fixirt haben, heisst es ausdrücklich: „In Sachen des Musiklehrer-Vereins darf die Redaktion des Klavier-Lehrers nur das aufnehmen, was derselben entweder im Auftrage des Vorstandes direkt der Schriftführer oder ein anderes beauftragtes Vorstandsmitglied behufs Abdruck übermittelt." Sie haben dieser Verordnung zuwider gehandelt.

2) Am 6. März c. ist Ihnen ein Vereinsbericht (in Betreff der Bülow-Adresse) zugegangen, an welchem Sie ganz eigenmächtig Aenderungen vorgenommen haben. — In den Ihnen im Dezember zugegangenen Verordnungen heisst es aber in ähnlicher Deutlichkeit also: „Natürlich darf in Sachen der Vereinsberichte weder sachlich noch formell irgend etwas an dem Bericht geändert werden, welchen die Redaktion durch den Schriftführer des Vereins im Auftrage des Vorstandes erhält. — An diesem Bericht darf weder irgend etwas hinzugefügt, noch irgend etwas an demselben fortgelassen werden."

3) Sie haben den Bericht über den Dresdener Musiklehrer-Verein (s. Münzer Lehrer vom 15. März a. c.) nicht, wie wir es verordnet haben, vorher an den Schriftführer gelangen lassen. Der Vorstand hat sich aber auch in Verbands-Angelegenheiten (cf. Bestimmung 6) die Prüfung, resp. Redaktion aller etwa an die Redaktion des „Klavier-Lehrers" adressirten Zusendungen vorbehalten. Alles derartige muss an den Schriftführer befördert werden, welcher Alles dem Vorstande zur weiteren Prüfung zu unterbreiten hat.

Wir fordern Sie daher auf, sich genau unsere Bestimmungen, welche wir Ihnen im Dezember 1887 zugehen liessen, genau zu respektiren.

Ergebenst

Der Vorstand des Berliner Musiklehrervereins

I. A.:

Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

Dazu bemerke ich Folgendes:

1) Die Mittheilung über die Schenkung des Herrn Hofmusikhändlers H. Bock erhielt ich am 30. Januar mit der Bitte um Veröffentlichung von dem 1. Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. J. Alsleben. Selbst wenn mich derselbe zur Veröffentlichung nicht ermächtigt, wenn ich aus eigenem Antrieb gehandelt und die schöne That eines edlen und wohlthätigen Mannes meinen Lesern mitgetheilt hätte — wäre dadurch auch nur irgend ein Interesse des Vereins geschädigt worden?

2) Den Brief des Herrn Dr. H. v. Bülow, der mir gedruckt übersandt wurde, sowie die Mittheilung über die Schenkung des Herrn Hugo Bock habe ich nicht unter den Vereinsnachrichten, sondern in der Rubrik „Von hier und ausserhalb" aufgenommen, die den Brief Dr. B.'s einleitenden Zeilen des Herrn A. Ch. Kalischer habe ich allerdings geändert. Der ursprüngliche Wortlaut derselben ist folgender:

„Vor einigen Tagen ist Herrn Dr. Hans von Bülow die kunstvoll ausgestattete Urkunde übermittelt worden, welche die Ernennung dieses grossen Künstlers zum Ehrenmitgliede des Vereines bezeugt. Mit wendender Post hat Herr Dr. v. Bülow folgendes hocherfreuliche Schreiben an Herrn Dr. A. Ch. Kalischer, welchem die Ausführung anvertraut war*), gerichtet:"

Wäre ich rachsüchtig und schadenfroh, so hätte ich diese Stylblüthe den Lesern nicht vorenthalten, aber im Interesse des Vorstandes, in dem gebildete Männer wie Prof. Alsleben sitzen, gab ich der Einleitung folgende Fassung:

„Bekanntlich hat der Berliner Musiklehrer-Verein Herrn Dr. H. v. Bülow zu seinem Ehrenmitgliede ernannt. Das kunstvoll ausgeführte Diplom wurde ihm vor kurzem im Auftrage des Vorstandes durch Herrn Dr. A. Kalischer übermittelt, an den er in Folge dessen das nachstehende Dankschreiben richtete."

Keine derjenigen Zeitungen, welche den Brief Bülow's gebracht, hat Dr. A. Ch. Kalischer's Einleitung in der Fassung des Autors gebracht. Herr Dr. A. Ch. Kalischer müsste dafür sehr dankbar sein, da er und der Vorstand dadurch vor einer Blamage

---

*) Welche Ausführung? die der Adresse? oder die der Ernennung des grossen Künstlers zum Ehrenmitgliede? Dunkel, sehr dunkel ist der Rede Sinn!

bewahrt geblieben sind Herr Dr A. Ch. Kalischer scheint aber anderer Meinung zu sein, wie die rührende Sorgfalt um Erhaltung der von ihm beliebten Fassung beweist

Dass der Vorstand insbesondere Herr Prof. Alsleben, die den Brief einleitenden Worte vor dem Druck gesehen, bezw geprüft hat, ist nicht anzunehmen, und so wird Herr Dr A Ch. Kalischer das stylistische Kunstwerk wahrscheinlich ganz alleinartig bekommen und unter der Flagge des Vorstandes verrucht haben, dasselbe in die Zeitungen zu bugsiren

3) Den Dresdner Bericht habe ich gleich nach Empfang an den 1. Vorsitzenden, Herrn Prof. Alsleben zur Prüfung übersandt und denselben mit dem Vermerk „Einverstanden 6/3 88. Alsleben" zurückerhalten Der 1. Vorsitzende hat dadurch, dass er das Schriftstück mit dem Imprimatur zurücksandte, aufs deutlichste bekundet, dass er die Uebersendung an den Schriftführer für überflüssig hielt, denn andernfalls hätte er ihm dasselbe wohl selbst gesandt, oder mich aufgefordert es zu thun. Der Vorwurf, gegen das „Reglement" verstossen zu haben ist also durch nichts gerechtfertigt

Diese im Vereinsleben wohl unerhörten Vorgänge veranlassen mich, wie eingangs gesagt, es trotz der Verfügung meiner jetzigen Zusammensetzung bericht, alle mir von demselben zur Veröffentlichung zugehenden Schriftstücke zurückzuweisen Ich werde über die Vereinssitzungen von nun an nur Berichte meiner eigenen Berichterstatter bringen

Als besondere Veranlassung zu diesem Schritte diene noch der Umstand, dass die Vereinsberichte, welche, von Dr A Ch Kalischer verfasst, mir zur Veröffentlichung zugeschickt wurden, nicht immer ganz parteilos gehalten waren, wie der nachfolgende an mich gerichtete Brief, der auf den letzten Sitzungsbericht Bezug nimmt, darthun mag

Geehrter Herr

Der Schluss des Berichts über den Vortrag des Herrn W. Wolf in Ihrer Zeitung ist nicht korrekt Von einer „Uebereinkunft" kann keine Rede sein, da die Einwürfe des Herrn Dr Kal. von Herrn Wolf genügend entkräftet wurden, die Auslassungen des Herrn Prof. Alsleben auch mehr zu Gunsten der Ansichten W.'s als zu denen K.'s ausgefallen sind Bitte dies zur Steuer der Wahrheit Ihren Lesern mitzutheilen

Hochachtend

B. 21 3 88. L. B

Ich hatte mich in Folge der letzten Zuschrift des Herrn Dr Kalischer, nach welcher ich mir Willkürlichkeiten und Inkorrektheiten sollte haben zu Schulden kommen lassen, an Herrn Prof Dr Alsleben gewandt und ihn gebeten, mir die folgenden 3 Punkte durch seine Unterschrift zu bestätigen

1) Ich selbst habe Herrn Professor Breslaur mit der Bitte um Veröffentlichung die Mittheilung gemacht, dass Herr Hofmusikhändler H Bock anlässlich des 50jährigen Bestehens seines Geschäfts der Vereinskasse 1000 Mark geschenkt habe.

2) Herr Prof. B hat mir den Jahresbericht des Dresdner Musiklehrer Vereins zugesandt. Ich habe ihn geprüft und mit dem Vermerk „Einverstanden" zurückgesandt.

3) Die einleitenden Worte zu dem Briefe des Herrn v. Bülow sind mir vor dem Druck nicht zu Gesicht gekommen.

Derselbe antwortete mir darauf Folgendes

Berlin, den 22/3 88.

Lieber Freund!

Ich will gern bekunden, was ich zu Ihrer Rechtfertigung sagen kann

Punkt 2 Ihrer Karte habe ich bereits in der Vorstandssitzung am 20/3 zu Ihrer Rechtfertigung gesagt

(Und trotzdem hat mich der Vorstand durch Herrn Dr A Ch Kalischer der Willkür und Inkorrektheit beschuldigen lassen. E B)

Punkt 1 habe ich nicht gesagt, weil ich es vergessen habe, doch glaube ich Ihren Worten unbedingt, ja aus meinen Notizen ersehe ich, dass ich am 29/1., gleichzeitig an Hrn Werkenthin Hrn. Dr K. und Sie geschrieben habe, nachdem ich am 28/1 Hrn Bock gedankt. Demnach wird meine Mittheilung wohl in der Angelegenheit vom 29/1 datirt sein

Endlich Punkt 3 ist mir überhaupt unverständlich, da ich ausser den Fakten der Adresse und der von mir gelieferten Unterschrift nichts weiter weiss oder davon gesehen habe

(Folglich hat Herr Dr. Kal nicht einmal im Auftrag des Vorstandes gehandelt, als er mir das bewusste Schriftstück übersandte der Vorstand hat dasselbe nicht gesehen, und dennoch schreibt mir Dr Kalischer, dass der Vorstand die Beschwerden gegen mich einstimmig als wohl motivirt anerkannt hat. E. B)

Sie wissen, dass ich in allen Fällen der Wahrheit die Ehre gebe, warum sollte ich verschweigen haben, was ich weiss. Bei der Fülle dessen, was mir in meinen vielen Aemtern und Ehrenämtern vorkommt, ist eine Vergesslichkeit wohl zu entschuldigen

Mit herzl. Gruss

Ihr

Alsleben

Welcher Unbefangene wird nach alledem noch noch der Willkür und Inkorrektheit zeihen dürfen?

Eigenthümlich aber ist es, dass mir dieser Vorwurf von Jemand gemacht wird gegen den, sowie gegen ein anderes Vorstandsmitglied, sonders in einem Schreiben des ehemaligen 1 Schriftführers, Herrn H Schumann, an die Vereinsmitglieder der schwere und vollberechtigte Vorwurf erhoben wird, er habe sich in Bezug auf Behandlung viel wichtigerer Vereinsinteressen **Willkür und Inkorrektheit** zu Schulden kommen lassen.

Emil Breslaur.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Dienstag, 10. April 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Tagesordnung 1. Vortrag des Herrn Dr A Chr Kalischer, über Charakteristische Benennungen Joseph Haydn'scher Instrumental-Kompositionen

2 Musik-Vorträge a) Sonate für Klavier und Violine von A Ch Kalischer (die Herren D Neuerg und P Lenzewsky) b) Wiegenlied von O Norrig (dieselben), c) Klaviersonate von Franz Schubert (Herr Dr. A. Werkenthin).

3. Mittheilungen

Berliner Tonkünstler-Verein.

Sitzung vom 2 März 1888

Tagesordnung. Antrag des Herrn Karl Simon: „Der Verein wolle eine Kommission erwählen, welche von Verlegern eingereichte Manuscripte daraufhin prüfe, ob dieselben sich zur Veröffentlichung eignen."

Nachdem Herr Simon seinen Antrag begründet hatte, kam derselbe zur Debatte, und sprachen sich die meisten Redner, besonders Herr Barth, entschieden gegen den Antrag aus. Herr Schulze-Rebel versuchte nun mit Genehmigung des Herrn Simon den Antrag anders zu formuliren und durchzubringen, drang aber damit nicht durch, denn es wurde erklärt, dass der Verein hierdurch eine grosse Last und noch grössere Verantwortung auf sich nähme. Doch bliebe es ja den Herren Verlegern, die Mitglieder des Vereins sind, überlassen, in besonderen heiklen Fragen sich mit den Musikern von Fach in Verbindung zu setzen. Herrn Simon war dieser Modus recht, und er zog darauf seinen Antrag zurück.

Journal-Bericht des Herrn Tappert. Der Vortragende war in der Lage, zwei Hefte der längst verschollenen Musik-Zeitschrift „Cäcilia" aus dem Jahre 1825 vorzuzeigen, welche aus dem Nachlasse Beethovens stammen und eine Reihe kritischer und antikritischer Randglossen von Beethovens Hand aufweisen. Diese Glossen sind zum Theil höchst drastischer Art. Die Ausdrücke „Erz-Esel, Erz-Esel, zweifacher Esel" gehören zu den milden Worten. Herr Organist Wegeleln in Kroppenstedt bei Magdeburg erwarb unlängst diese Beethoven-Reliquie, er beabsichtigt, der Königl. Bibliothek damit ein Geschenk zu machen. Herr T. wies alsdann auf einen Papyrus aus der reichen Sammlung des Erzherzogs Rainer hin, der — allerdings erst im 3. Jahrh. unserer Zeitrechnung geschrieben — einige Verse von Euripides enthält, denen die griechischen Musik-Noten beigefügt sind. Ferner gedachte er der sogenannten Manesse'schen Liederhandschrift, welche (so heisst es) von der französischen Regierung an den Strassburger Buchhändler Trübner ausgeliefert worden sein soll, in Folge Eintausches werthvoller französischer Manuscripte. Die Anwesenden zollten Herrn T. für seine interessanten Mittheilungen lebhaften Beifall. (Der Bericht über den in derselben Sitzung gehaltenen Vortrag des Herrn Kawlisch musste für nächste Nummer zurückgelegt werden, da die schwer herzustellenden Notenbeispiele nicht rechtzeitig fertig geworden sind.)

Sitzung vom 23. März

Vorführung einer Sonate für Violine und Klavier und eines Streichquartetts von unserm Mitgliede Herrn B. Horwitz. Die Herren: Pianist E. A. Veit (Klavier) und die Kammermusiker Hammer, Wallas, Müller und Kurth brachten die trefflichen Kompositionen in künstlerischer Weise zu Gehör, und es wurde sowohl den Kompositionen als auch den Vortragenden reicher Beifall zu Theil. — Unser Ehrenmitglied Frau Anna Wurgritzka sang Lieder von Schubert, Brahms, Rubinstein und Lust mit schönem Vortrag.

Faulm.

Anzeigen.

Preis jeder Schule 3 Mark.

Reiser, Universal-Klavierschule.
Blied, Kinder-Klavierschule.
Schröder, Preis-Violinschule.
Weimershaus, Flötenschule. [33]
Hammerl, Zitherschule.
Werner, Celloschule.
Ritter, Violaschule.

Verlag von P. J. Tonger, Köln. Am Hof 3436.

BERLIN SW., Leipzigerstr. 65. **Wilh. Böger** BERLIN SW., Leipzigerstr. 65.
Pianino's mit seinem patentirten, den höchsten Anforderungen entsprechenden [9]
Pianozug und Spielartregulator } Deutsches Reichspatent No. 41000

Neue Akademie der Tonkunst

in Berlin W.
Markgrafenstrasse 39 40
(am Gendarmenmarkt)

Gegründet 1855

Lehrgegenstände:
1) Pianoforte 2) Violine 3) Violoncello 4) Orgel 5) Blasinstrumente 6) Partiturspiel, 7) Ensemblespiel 8) Orchesterklasse, 9) Solo- u. Chorgesang 10) Methodik 11) Theorie- u. Kompositionslehre 12) Geschichte der Musik 13) Italienisch 14) Deklamation.

Mit der Akademie steht in Verbindung

das Seminar

zur speziellen Ausbildung von Klavier- und Gesanglehrern und Lehrerinnen und

die Elementar-Klavier- und Violin-Schule,

in der Anfänger vom 6 bis 14. Jahr unterrichtet werden.

Ausführliches enthält das durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie durch den Unterzeichneten gratis zu beziehende **Programm**

Der neue Kursus beginnt Donnerstag, den 5 April.

Der Direktor
Franz Kullak,
Königl. Professor.
[32] Sprechzeit 4—5

Neue Musikalien

im Verlage von Fr Kistner in Leipzig.

Beethoven, L. van. Symphonien, für zwei Pianoforte bearbeitet von August Horn No 9 (D-moll). Op 125 — ℳ 15.—

Nawratil, Karl. Op. 19 3 Stücke für Pianoforte

No. 1	Moderato	1.50
No. 2	Maestoso	1.50
No. 3	Allegro	1.50

Wilm, Nicolai von. Op. 65. 3 Stücke für Pianoforte.

No. 1	Agitato	1.50
No. 2	Cantabile	1.50
No. 3	Patetico	1.50

— Op. 66. Uebungsstücke für Pianoforte zu 4 Händen auf fünf Noten, rhythmisch und technisch in fortschreitender Folge.

Heft I.	(No. 1—8)	3.—
Heft II	(No 9—16)	3.—

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig.**

Louis Köhler,
Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik.
Erster Band
Die Mechanik als Grundlage der Technik.
Mit 10 lithographirten Figuren
Dritte Auflage [31]
revidirt von **Dr. Hugo Riemann.**
XVI u. 258 S. gr. 8°. Preis 6 ℳ.

Das verdienstliche und noch heute durch kein Buch ähnlicher Tendenz entbehrlich gemachte Werk des Königsberger Klavierpädagogen liegt hier in sorgfältig durchgesehener Neuausgabe vor.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkunstler-Vereine

zu Berlin, Koln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

Nr. 8.	Berlin, 15 April 1888.	XI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

„Die bildliche Musikschrift."

Eine neue Notenschrift, erfunden von **V. Lindstaedt.**

Besprochen von **William Wolf.**

Eine neue Notenschrift! — und zwar, wie wir sofort hinzufügen wollen, eine solche, die alle Anwartschaft darauf zu haben scheint, von unzähligen der Musik Beflissenen, zumal Klavierspielenden, (an welche der Erfinder in erster Linie, wiewohl nicht ausschliesslich denkt), willkommen geheissen zu werden und sich bald ein grosses Terrain zu gewinnen. Dass der gebräuchlichen Notenschrift, wie sie sich allmählich historisch entwickelt hat, bei vielen nicht zu verkennenden trefflichen Eigenschaften, eine recht störende Kompliziertheit anhaftet, ist schon seit langem erkannt, und vielfache Vorschläge zur Abhülfe sind ebenfalls seit langem gemacht worden. Wenn man die einfache übersichtliche Struktur des Klavier-Tasten-Systems vergleicht mit der Verwickeltheit seiner Bezeichnungsweise auf dem Notenblatt, so muss man in der That über die Grösse der hier vorhandenen Differenz erstaunen. Die Tastatur gliedert sich in lauter gleich-konstruirte und gleich-aussehende Oktaven zu 12 Tasten, auch die Ton-Namen dieser 12 Tasten (c, cis oder des, d, dis oder es u. s. w.) sind in allen Oktaven dieselben, hingegen ist die Noten-Bezeichnung dieser gleichen Töne in jeder Oktave eine andre: das c der eingestrichenen Oktave wird (im Violinschlüssel) auf der ersten unteren Hülfslinie geschrieben, dasjenige der zweigestrichenen Oktave steht auf dem dritten Zwischenraum, das der dreigestrichenen hat zwei Hülfslinien nach oben u. s. w. u. s. w. — kurz: ein jedes einzelne der 7 vorhandenen c, der 7 vorhandenen d u. s. f. hat in den Noten eine andre Gestalt, während doch in unsrer theoretischen Anschauung sowohl wie in der Anordnung der Tastatur 7mal dieselben Töne vorhanden sind, und nur ihre Oktav-Lage einen Unterschied ausmacht. Vernünftigerweise sollten also in den Noten alle c, alle d u. s. w. gleich aussehn, und nur ein Merkmal für ihre Oktav-Verschiedenheit an sich tragen. Dass dies in unsrer Notenschrift nicht der Fall ist, das muss in der That als eine beklagenswerthe Erschwerung bezeichnet werden. Doch ist dies keineswegs die einzige Schwierigkeit, an der unsre Notation leidet, es sind noch eine ganze Reihe andrer vorhanden: 1) die schwere Erkennbarkeit der Noten mit vielen Hülfslinien, 2) die doppelte Bezeichnungsweise der mittleren Töne (über und unter c̄), indem dieselben theils im Violin-, theils im Bassschlüssel geschrieben werden, 3) die aus der theoretischen Ableitung stammende zwei- und dreifache Nennung derselben Tonhöhe (z. B. c auch als his oder deses, cis auch als des oder hisis), 4) die Gestalt der chromatischen Zeichen ♯ ♮ ♭, welche bei schnellem Lesen durch ihre Aehnlichkeit leicht Verwechselung, und bei ihrer Häufung, zumal

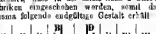
wenn sich noch × u. ♭♭ oder gar ♮♭♮♯♮♯ einmischen, einen verwirrenden Eindruck hervorbringen, überhaupt aber schon der Umstand, dass die chromatische Veränderung des Tones nicht am Notenkopf selbst, sondern durch ein besonderes, vorgesetztes Zeichen, also nicht durch ein einfaches, sondern durch ein doppeltes Bild ausgedrückt wird 5) die Forderung, die Vorzeichen einer Tonart ein ganzes Stück hindurch im Gedächtniss festzuhalten und zu den betreffenden Noten hinzuzudenken (— eine Forderung, in welcher wir nicht nur eine praktische Erschwerung, sondern sogar einen theoretischen Fehler, eine Sinnwidrigkeit erblicken, über die wir uns unten des weiteren auslassen wollen); endlich 6) die noch schlimmere Forderung, ein gelegentlich auftauchendes chromatisches Zeichen den Takt hindurch festzuhalten. Fassen wir alle diese Punkte zusammen, so erhalten wir das Bild einer erstaunlichen Komplikation unsrer Tonschrift, welche im schroffsten Widerspruch zu der einfachen Ordnung der Töne auf der Klaviatur steht. Wir begreifen nun wohl, woher die Erlernung der Noten bis zu sicherer Beherrschung, und bis zu einem, schliesslich geläufigen, Primavista-Spiel eine gar umfangreiche, langwierige Arbeit ist. Die Aneignung der Noten kostet dem kindlichen Anfänger eine bedeutende Zeit und viele Mühe, wodurch nicht nur der Fortschritt, der unter anderen Umständen ein weit rascherer sein könnte, verzögert, sondern auch bei so manchem Kinde die Lust zur Sache untergraben wird, ein grosses pädagogisches Unheil, wie jeder Musiklehrer, der pädagogischer Begriffe nicht gänzlich baar ist, zugestehen wird. Aber nicht nur der Anfänger leidet unter diesen Uebelständen, auch der ausgebildete Spieler findet, bei dem Bestreben eine tüchtige Lesefertigkeit zu erwerben, grosse Hindernisse vor — wie es die Thatsachen beweisen: unter der recht grossen Zahl fertiger Klavierspieler findet sich nur ein mässiger Prozentsatz wirklich fertiger Primavista-Spieler.

Der Erfinder der neuen Tonbezeichnung, von der wir hier Mittheilung machen wollen, nennt sein System die „bildliche Musikschrift", und bezeichnet damit den Grundgedanken aus welchem heraus er sie konstruirt hat. Er wollte ein möglichst übereinstimmendes, möglichst klar und leicht zu erkennendes Abbild der Tastatur auf dem Notenblatt geben. Folgendes ist sein System, an welchem wir eine überraschende Einfachheit entdecken werden, und welches schon dadurch ebenso förderlich wie angenehm ist, dass ein Jeder, ob jung oder alt, ob mit Vorkenntnissen ausgerüstet oder nicht, sich auf dem Papier wie auf der Tastatur sofort orientiren kann.

Die Gliederung der Tastatur in ihre natürlichen Gruppen, nämlich in 7 oder 8 Oktaven von c bis h, wird vom Autor abgebildet durch 8 Rubriken, die er durch Striche übers Papier von oben nach unten darstellt — ganz wie einem Konto-Buch. Der mittelste Strich ist dicker als die übrigen und theilt die Achtzahl der Oktav-Rubriken in eine linke (Bass) Hälfte und eine rechte (Diskant) Hälfte von je 4 Oktaven, was durch die Chiffern B und D angedeutet wird. Die Oktaven werden von der Mitte aus nach beiden Seiten gezählt und in die Rubriken die betreffenden Nummern gesetzt, so dass das Schema dieser Musikschrift zunächst folgende Beschaffenheit hat:



Die Diskanthälfte gilt als das Gebiet der rechten Hand, die Basshälfte als das der linken. Da jedoch der Part der rechten Hand häufig einige Töne unter das $\bar{c}$, der der linken ebenso häufig einige Töne über das $\bar{c}$ hinausgeht, so wird obiges Schema dahin modifizirt, dass in der Mitte noch 2 Oktav-Rubriken eingeschoben werden, somit das Schema folgende endgültige Gestalt erhält:



Diese eingeschobenen Oktav-Räume sind, wie man sieht, ganz analog jenem Zwischenraum, den wir in unsrer Notenschrift zwischen dem Bass-System und dem Violin-System lassen, um dieses nach unten, jenes nach oben erweitern zu können.

Die 12 Tasten jeder Oktave werden nun mit Zahlen, entsprechend ihrer natürlichen Reihenfolge, genannt und geschrieben, also die Töne der eingestrichenen Oktave dergestalt:



woraus man ersieht, dass der Raumersparniss wegen die Zahlen 10, 11, 12 abgekürzt

werden zu 0, 1, 2. Selbstverständlich werden die Töne jeder andern Oktave ebenso geschrieben, und nur in die verschiedenen Rubriken gesetzt.

Man bemerkt an letzterem Beispiel ferner, dass die Zahlen in ihrer Reihenfolge stets um ein weniges nach rechts eingerückt werden. Es wird hierdurch die seitliche Anordnung der Klaviertasten nach rechts zu versinnbildlicht. Aber nicht nur das, sondern die bestimmte und stets gleichmässig wiederkehrende Stellung einer jeden Zahl innerhalb der Rubrik befördert auch das schnelle Erkennen und schnelle Beziehen derselben auf die betreffende Taste. Dabei hat der Autor das Einrücken der Zahlen auf ein Minimum — auf halbe Zahlenbreite — beschränkt, wodurch die Rubriken so schmal werden, dass einerseits der Ueberblick über alle 8 Rubriken ein ganz leichter, andrerseits der Aufwand an Papier kein grösserer wird, als ihn moderne Klavierstücke, welche die gesammte Tastatur beschäftigen, auch in der gegenwärtigen Notenschrift erfordern. Bei Stücken älterer Literatur tritt noch eine Raumersparung und Vereinfachung ein, indem die höchsten und tiefsten Oktaven, welche in dieser Literatur nicht vorkommen, nicht hingezeichnet werden; so erfordern z. B. die Haydn'schen und Mozart'schen Klavierwerke nur 3 Rubriken auf jeder Seite. Anderes gestaltet sich noch einfacher: für ein Gesangquartett z. B. genügen 2 Rubriken auf jeder Seite, für eine Flötenstimme 3 Rubriken nur auf der Diskantseite u. s. f.

Das obige Beispiel der 12 Töne eingestrichner Oktave zeigt diese Töne in ihrer zeitlichen Folge, denn da die Rubriken nebeneinander liegen — entsprechend dem Nebeneinander auf der Klaviatur —, so ergiebt sich daraus, dass die sich folgenden Töne untereinander zu schreiben sind (wiederum analog einem Konto-Buch, wo die Posten untereinander stehen); wohingegen durch Nebeneinander-Stellung die Gleichzeitigkeit der Töne ausgedrückt wird, so dass z. B. der zusammenschlagende Akkord c e g, $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ aussieht wie folgt:



Die Nebeneinanderstellung erleidet eine Ausnahme nur in dem Falle, wenn Töne kleinster Entfernung (wie c cis) zusammen angeschlagen werden sollen, da nämlich die Zahlen nur um halbe Zahlenbreite eingerückt werden, so ist in diesem Falle für ein Nebeneinander nicht Platz, die Zahlen werden dann dicht untereinander und mit einem Verbindungsstrich geschrieben, der Griff c cis also folgendermassen:

$$\frac{1}{2}$$

Hiermit ist bereits alles, was über die Bezeichnung der Tonhöhe zu sagen ist, erschöpft.

Was aber die Zeitwerthe der Töne betrifft, so hat Landsteedt sich zu gar keiner Reform des Bestehenden veranlasst gesehen, sondern unsre bisherige Bezeichnungsweise ganz und gar beibehalten, weil er in dieser — und wohl mit Recht — keine hemmenden Schwierigkeiten erblickte. Er verwendet also unsre Viertel-Striche, unsre Achtel-Haken und Balken u. s. f., selbst unsre Pausen-Zeichen, nur dass er — weil bei ihm abwärts gelesen wird — alles das seitwärts dreht, was bei uns aufrecht steht. Selbst die Bezeichnung der Ganzen und Halben durch hohle Noten hat er beibehalten, indem er alsdann die Zahlen hohl schreibt. —

— Man würde nun einwenden können: Ist auch die gedankliche Anordnung des Systems äusserst einfach, so kann doch ein rasches Zurechtfinden innerhalb der 12 Tasten nur durch ein sehr oft wiederholtes Abzählen, also erst durch eine lange Uebung gewonnen werden.

Diesen Uebelstand hat aber der Autor durch ein vortreffliches praktisches Hülfsmittel beseitigt. Er hat, unter der Benennung „Tastenanzeiger“ einen Papierstreifen drucken lassen, der, von gleicher Länge mit der Klaviatur, die gesammte Eintheilung derselben in Oktaven und Einzeltasten angiebt; der Streifen sieht, in mikroskopischer Verkleinerung, so aus:

Linke Seite  u. s. w.

Derselbe wird hinter die Klaviatur geschoben so, dass er von den vorspringenden Enden der Obertasten festgehalten wird. Da alsdann jeder Oktav-Strich und jede Zahl an die entsprechende Stelle zu stehen kommt, so wird das Auffinden der Tasten durch einen einzigen Blick ermöglicht, selbst dem jüngsten Anfänger wird es spielend leicht, und gewinnt sehr bald, ohne die Zwischenarbeit langen Abzählens, jene mechanische Geläufigkeit, welche das zu erstrebende Ziel ist. — Wird nach einiger Zeit der Tastenanzeiger ausser Gebrauch gesetzt, so giebt der Autor folgende Gedächtnisshülfe an: Die erste Gruppe von Obertasten (unser cis, dis) besteht aus 2 Tasten, 2 ist eine gerade Zahl, und die Zahlen dieser Gruppe sind selbst gerade, 2 und 4; umgekehrt sind die Zahlen der ungeraden 3-Obertasten-Gruppe selbst ungerade: 7, 9, 11, andrerseits ist die erste Ober-

tasten-Gruppe von 3 weissen Tasten umschlossen, welche entsprechenderweise, ungerade Zahlen haben: 1, 3, 5, während umgekehrt die zweite Obertasten-Gruppe von 4 weissen Tasten umschlossen ist, welche gerade Zahlen haben: 6, 8, 10, 12. — Wir glauben als eine weitere Hilfe empfehlen zu können, sich die Zahlen 1 und 2 für c und cis, 6 und 7 für f und fis zu merken, d. h. die Zahlen für die zwei Anfangstasten der beiden Hauptgruppen im Gedächtniss zu behalten, wodurch sich das Abzählen der übrigen Tasten ungemein vereinfacht. — Hat sich auf so leichte Weise der Lernende mit Zahlen und Tasten einer einzigen Oktave vertraut gemacht, so ist er es zugleich mit allen übrigen mit der ganzen Klaviatur — womit man die langwierige Mühe vergleichen wolle, die unser gruppenweises Erlernen der Noten beansprucht: erst von a bis f, dann untere Hülfslinien, dann obere Hülfslinien, dann Bassschlüssel u. s. w.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Zu wiederholten Malen ist Herr O. Eichberg als einer unserer hervorragendsten Gesanglehrer gerühmt worden, er hat diesen Ruf dadurch immer mehr befestigt, dass er uns von Zeit zu Zeit eine Anzahl neuer Gesangsschüler vorführte, die von seiner vorzüglichen Unterrichtsmethode stets mals neuer Zeugniss ablegten, ferner dadurch dass er nicht nur hervorragende Talente, sondern auch minder Begabte zu schönen Leistungen heranzubilden verstanden hat. Aber Hr. O. Eichberg ist nicht nur ein guter Stimmbildner, er ist auch ein vorzüglicher Musiker und deshalb tragen die Leistungen aller seiner Schüler das Gepräge nicht nur guter stimmlicher, sondern auch hervorragend musikalischer Schulung. Das bewiesen wieder eine Anzahl Schüler und Schülerinnen, welche er uns am 10. März in einem Wohlthätigkeitskonzerte in der Singakademie vorführte, von denen wir besonders die Damen Frl. Adeline Herms, Frl. Agnes Lüdke, Frau Regine Mosakowski, Frau Fichert und die Herren Schmalfeld und Eschke hervorheben. Gleiches Lob wie der Ausführung der Sologesänge muss auch den Chorleistungen — Brahms' Rhapsodie für Altsolo und Männerchor und zwei reizenden Frauenchören O. Eichbergs — gespendet werden. Den Glanzpunkt des Abends aber bildete Jensens herrlicher und ergreifender Liedercyklus „Dolorosa", den Frl. Therese Zerbst mit solcher Innigkeit und Wärme, so unübertrefflich in der Wiedergabe der wechselnden Stimmungen vortrug, dass die Hörer sich tief ergriffen fühlten.

Eine öffentliche Prüfung von Schülern des N. Böttcher'schen Konservatoriums für Musik fand am 28. März im grossen Saale des Hotel de Rome statt und stellte abermals den Leistungen des Institutes ein ausserordentlich günstiges Zeugniss aus. Wir hörten Schüler aller Altersstufen aus den Klavierklassen der Frls. E. Böttcher und A. Sayer, der Herren Brustlein, Surmann und des Direktors Herrn N. Böttcher selbst, ferner Gesangsaufführungen aus den Klassen des Herrn Professor Sieber. Bei den jugendlichen Klavierspielern erfreute durchweg das klare, verständnissvolle und saubere Spiel, der gesunde, kräftige Anschlag und die überall durchblickenden Bestrebungen den musikalischen Inhalt der Tonstücke auch geistig zu durchdringen, Bestrebungen, die auf die musikalische Bedeutsamkeit des Leiters der Anstalt das günstigste Licht werfen. Einige der jungen Spielerinnen zeigten ein ziemlich bedeutendes Talent und eine bereits weit vorgeschrittene, technische Fertigkeit. In den Gesangsleistungen traten die Vorzüge der bewährten Methode des Herr Prof. Sieber wieder sehr deutlich hervor, der Wohlklang in den Stimmen, der sichere und doch weiche Tonansatz, verbunden mit feinsinniger Auffassung errangen sich die lebhafteste Anerkennung seitens des zahlreich versammelten Publikums.

Eine der eigenartigsten und interessantesten Schüleraufführungen, wie sie sonst nur in grossen Staatskonservatorien zu ermöglichen sind, veranstaltete Herr Direktor Paul Rachfall, Direktor des Sophien-Konservatoriums, am 5. April im Saale des Vereinshauses. Das Programm enthielt Stücke für Blas- und Streich-Orchester, für Violine, Violoncell, Kontrabass, Flöte, Oboe, Waldhorn, Trompete, Klarinette und Posaune. Alle Leistungen bekundeten gewissenhafteste künstlerische Leitung; nur ungewöhnliche Arbeitskraft, Arbeitslust und hohe künstlerische Intelligenz vermögen solche Erfolge zu erzielen; sie stellten dem Direktor wie den Lehrern das rühmlichste Zeugniss aus. Wir wollen aus dem reichhaltigen Programm nur einiges besonders Gelungene hervorheben und nennen zuerst den ersten Satz des Violinkonzerts D-dur von Kreutzer, von Ernst Wendlich, (Lehrer Herr Konzertmeister Dahms) mit virtuoser Technik, sehr rein und ausdrucksvoll gespielt. Die Leistung würde in einem öffentlichen Konzert Anerkennung gefunden haben. Ferner: Sturm, Etüde für Kontrabass, von Herrn Ewald Guillaume (Lehrer Herr Planert), Müller, Fantasie für Klarinette, von Max Sperrmann (Lehrer Herr Schulze), Grell, Andante für Violoncell, von Otto Wade (Lehrer Herr Schlebs), P. Rachfall, Divertissement für die Trompete (geschickte Arbeit und sehr dankbar), von Willy Baumann (Lehrer Herr Gerlach, Kgl. Kammermusiker).

Eine ganz besondere Freude musste man an den Ensemble- und Orchestersätzen haben: Konzertino für 2 Waldhörner, Terzett aus dem Elias für 3 Trompeten, ein Duo von Mazas für 2 Violinen von 16 Geigen in Bezug auf Rhythmus und Nuancirung so vortrefflich einstudirt, dass man nur 2 Geigen mit völlig

gleichem Strich zu hören glaubte, und schliesslich Mozarts C-dur Sinfonie, die in Bezug auf Reinheit und feinen Nüancirung uns vergessen liess, dass nur Schülern die Aufführung anvertraut war.

Einen gleich günstigen Erfolg hatte die zweite Aufführung des Tags darauf stattfand, und die uns Gelegenheit bot, auch die Leistungen der Schüler im Klavierspiel und Gesange kennen zu lernen. Die Sängerinnen um deren Ausbildung sich Herr Domsänger Stöckert verdient gemacht, ernteten durch reine Intonation und sehr deutliche Aussprache, die Pianisten deren Ausbildung dem Direktor obliegt durch solide gesund entwickelte Technik und musikalischen Vortrag.*) In den Ensembleaufgaben, einem Trio von Haydn, Mozarts Klavierkonzert in C-dur, Mendelssohns Capriccio überraschte das genaue Zusammenspiel. Von grösseren Werken kamen zur Aufführung Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis für Streichorchester, Spohrs Violinkonzert in D moll und Kretschmer's Krönungsmarsch aus den Folkungern.

Die Fülle und Mannichfaltigkeit des Gebotenen und die Gediegenheit der Leistungen zwang uns zu ausführlicher Berichterstattung. Möge dadurch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf ein Institut gelenkt werden, das aus kleinen Anfängen sich entwickelnd von keinerlei staatlicher oder privater Beihülfe unterstützt, allein durch die Rührigkeit und Intelligenz seines Leiters zu so hoher Leistungsfähigkeit sich emporgeschwungen hat. —r.

Das Veit'sche Conservatorium der Musik beschloss am 5. April die musikalischen Aufführungen dieses Semesters mit einem alljährlich zum Besten des Vereins gegen Verarmung im Buggenhagen'schen Kaisersaal stattfindenden grossen Konzert. Eröffnet wurde dasselbe durch einen Festmarsch für Piano à 8 ms. und Streichorchester von E. A. Veit, der durch seine flotten Rhythmen und fliessenden Melodien, sowie die treffliche Wiedergabe die Hörer von vornherein in die günstigste Stimmung versetzte. Einen erfrischend überraschenden Eindruck machten ein sehr melodiöses Albumblatt von R. Eichberg und eine ebenso ansprechende Melodie und Gavotte von Dancla, erstere von 24 letztere von 15 Violinen unisono mit grösster Sauberkeit und schönem Tone ausgeführt. Die Chorklasse des Konservatoriums, die wie schon mehrfach zu hören Gelegenheit hatten erfreute die Hörer durch 3 Chöre, „Nymphengesang am Rhein" von Dorn und „die Lotosblume" und „Tanzlust im Mai" von E. Horwitz, welche ganz vorzüglich gelangen und auch wie die übrigen Kompositionen reichen Beifall ernteten. An Klavier-Werken mit Streich-Orchester kamen zur Aufführung: Konzert C-dur von Beethoven 1. Satz von Else Veit auswendig mit grösster Sicherheit, sauberer Technik und musikalischem Verständniss und Mendelssohn H moll „Capriccio" von Fräulein Betty Emanuel gleichfalls auswendig mit durchgebildeter sicherer Technik und selbstständiger musikalischer Auffassung gespielt. Das Programm enthielt ausserdem noch Klavierstücke von Liszt: Ungarische Fantasie und Rhapsodie No. 2, und Lieder von Stange, Horwitz, Südermann, Schumann, Grieg u. a., deren Ausführung, wenn man hier und da eine verzeihliche Befangenheit abrechnet, höchst erfreulich genannt werden muss. Aus allen Leistungen aber sprach das Bestreben nach den höchsten Kunstzielen, eine ehrliche mühevolle, aber auch von Erfolg gekrönte Arbeit, und jene Freudigkeit in der Unterweisung, welche allein Lust und Liebe zur Kunst zu erwecken vermag.

— n —

Am 7. April fand in der Aula des Askanischen Gymnasiums eine musikalische Abendunterhaltung statt, welche von Frau Anna Worgitzka und ihren Schülerinnen zum Besten der inneren Ausschmückung der Heiligen Kreuzkirche veranstaltet worden war. Das Programm enthielt Chorgesänge von Beethoven und Spontini, die Arie der Elisabeth aus „Tannhäuser", sowie Lieder von Brahms, Rubinstein, Taubert, Lortzing und Meyer-Hellmund. Die Leistungen des Chores, wie die der einzelnen Schülerinnen zeichneten sich durch stimmlichen Wohlklang, reine Intonation und deutliche Textaussprache aus und wurden von dem zahlreich erschienenen Publikum recht beifällig aufgenommen. Den Schluss der Aufführung bildete Reinecke's „Schneewittchen", in welcher Fräulein Morgenstern den die Musiknummern verbindenden Text sprach.

*) Die Flügel aus der Fabrik des Herrn Bahmann, eines jungen sehr tüchtigen Klavierbauers, zeichneten sich durch Fülle und Adel des Tones aus.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Fräulein Anna Morsch beendete am 27. März den Cyklus ihrer musikhistorischen Vorträge über den deutsch protestantischen Kirchengesang. Nach Schilderung der Entwicklung der deutschen Musik bis zu Karl dem Grossen, der Perioden der Minne- und Meistersänger, des Erwachens des nationalen Empfindens, des für die deutsche Musik so hochwichtigen Faktors im Volkslieде, der alten Meister Fink und Isaack, gelangte die Vortragende dann zu Luther, dem Begründer des deutsch protestantischen Kirchengesanges. In warmer, von eingehendem Studium zeugender Weise, wurden die Verdienste des grossen Reformators hervorgehoben, wie er im Verein mit tüchtigen Musikern aus dem Schatz des Vorhandenen das für seine neue Gemeinde Passende auswählt und gleich Gregor, dem ersten Begründer der christlichen Tonkunst, der Schöpfer einer neuen Aera für unsere deutsche Kirchenmusik wird. Die fortschreitende Entwicklung des Gemeindegesanges, des vielstimmigen Chorals, der Kantate, der Passion kamen zur Betrachtung, bis Heinrich Schütz, der grosse Meister des 17. Jahrhunderts, diese Strömungen zusammen zu fassen wusste und vorzugsweise als derjenige zu bezeichnen ist, der den Entwickel-

ten Venetianischen Kirchengesang, den Klangreiz der Melodie, den Glanz der Doppelchöre und die neuen Bestrebungen der weltlich dramatischen Musik des Italiener seiner strengeren nordischen Weise zu vereinen wusste. Nachdem auch noch ein Vortrag der Instrumentalmusik, speziell der Orgel, ihrer Technik und ihrer Meister und des Klaviers gewidmet und die Verdienste der vorbereitenden Meister vor Bach und Händel, gewürdigt konnte der Vortragende ihre letzte Betrachtung diesen beiden Tonheroen widmen, mit deren Wirken der deutsche Kirchengesang seinen Höhepunkt und vorläufigen Abschluss fand. Mit hingehender Wärme wurde das Wesen und Schaffen der beiden Meister in charakteristischer Zeichnung klar gelegt, Bach der Lyriker aus feiner geläuterten Subjektivität heraus der Vollender der Kantate und der Passion, Händel, der epische Dichter, durch seine klare Objektivität der Held und Sänger des Oratoriums.

— Dem Professor August Wilhelmj ist vom Könige von Sachsen das Ritterkreuz erster Klasse des Albrecht-Ordens in Anerkennung seiner grossen Verdienste um die deutsche Tonkunst eigenhändig verliehen worden. Der berühmte Grossmeister des Violinspieles, welcher bekanntlich noch in diesen Tagen zu Dresden wahrhaften Aufsehen erregte, begiebt sich soeben auf eine Kunstreise nach dem Rhein. Mit dieser letzten Auszeichnung besitzt nunmehr Wilhelmj nicht weniger als 27 Ordensdekorationen.

— Otto Neitzel's Oper „Dido“ erzielte bei ihrer ersten Aufführung in Weimar einen schönen Erfolg. Dichter und Komponist wurden nach dem zweiten und dem letzten Akt mehrfach gerufen.

— Im Königl. Pädagogium zu Züllichau kamen in vergangener Wintersaison unter W. Irrgang's Leitung zum Vortrage 85 Musiknummern, welche alte und neue, geistliche und weltliche, klassische und moderne Kompositionen umfassten und sich vertheilten auf Solo- und Chorgesang, Klavier-, Violin-, Cornett und Orgelsolo, Trio, Quartett, Horn- und Orchestermusik.

— Herr Kommerzienrath Bechstein hat zu seinen vielen bisherigen Hoflieferantentiteln noch noch den des Kronprinzen Wilhelm von Preussen und Deutschland erhalten.

— Die Gebrüder Heere in Budapest haben eine neue Dämpfung für Klaviere in Verbindung mit einem Nachklang-Prolongement erfunden. Letzteres ermöglicht das Forthallen von einzelnen Tönen oder Akkorden.

— Einige Cavaliere haben auf Anregung des Grafen Nikolaus Esterhazy beschlossen, in Wien eine Gesellschaft zur Förderung junger Künstler, die eine entsprechende Vorbildung genossen haben, zu gründen. Komponisten, Sängern, Schauspielern, Bildhauern und Malern soll Gelegenheit geboten werden, zur Geltung zu gelangen und die Mittel zu ihrer Fortbildung zu erhalten. Unter anderem sollen diese Zwecke auch angestrebt werden durch die Veranstaltung öffentlicher Aufführungen und Ausstellungen. Die Gesellschaft wird sich des Schutzes Ihrer k. und k. Hoheiten der Erzherzoge Wilhelm und Eugen erfreuen.

— Wie man aus Rom schreibt, hat der berühmte einarmige Pianist Graf Zichy im Laufe des vorigen Monates dort ein glänzendes Wohlthätigkeits-Konzert gegeben, welchem die ganze grosse römische Gesellschaft, die Königin und die Herzogin-Mutter Elisabeth von Genua an der Spitze, im Konzertsaale des Teatro Costanzi beiwohnte. Zichy spielte von eigenen Kompositionen eine Elegie. Die Bravourstücke und namentlich das Schwierigste von allen: Liszt's „Liebestraum“, machten einen geradezu verblüffenden Eindruck. Ein anderer ungarischer Künstler, der den Wienern wohlbekannte Geiger Eugen Hubay, erzielte an diesem Abende ebenfalls einen schönen Erfolg. In Hubay verschmelzen sich künstlerisches Gefühl und technisches Können zu einer reinen Harmonie. Das sagte ihm Königin Margherita selbst, und Hubay kann mit dem Urtheile zufrieden sein, denn die Königin gehört in Dingen der Musik zu den kenntnissreichsten Frauen.

— Luigi Arditi, der Komponist des „Il bacio“-Walzers, hat soeben einen neuen Bravourwalzer komponiert, dessen Verlag für Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Skandinavien, die Firma Wilhelm Hansen in Leipzig übernommen hat. Der Walzer trägt den Titel „Geduld“ (Sr aeran rom[illegible]).

— Musikalische Aufführungen mit dem Clavicymbal (Clavecin), dem Vorgänger des Pianoforte, scheinen in Paris jetzt Mode zu werden. Erst am 11. v. M. fand nach dem „Guide Musical“ dort wieder eine solche statt. Die durch die Federkiel-Mechanik erzeugte scharfe grelle Klangfarbe des Clavicymbals, welche an die Guitarre und Harfe erinnert, dabei aber einen helleren metallischen Charakter besitzt, lässt sich in reizender Weise mit der Flöte und Viola di Gamba vereinen, ganz besonders aber mit der Flöte. Wie herrlich klingt nicht die schöne Sonate in H-moll von J. S. Bach für Clavicymbal und Flöte! Und welche geistreiche und reizende Spielerei sind nicht die graziösen Stücke von Rameau: „Le Vernet“, „L'Indiscrète“, „la Timide“ und „Tambourin“ für Clavicymbal, Viola di Gamba und Flöte! Wahrlich, wenn die Aufführenden, die Herren Diemer, Delsart und Taffanel in Puder-Perrücke und Kniestrümpfen erschienen wären, die Hörer hätten sich um anderthalb Jahrhundert zurückversetzt geglaubt. Die Solo-Vorträge des Herrn Diemer auf dem Clavicymbal zeichneten sich durch Eleganz und geschickte Benutzung der Register aus, mit welchen die verschiedenen Klangschattirungen hervorgebracht werden. Das zu den Vorträgen benutzte elegante Instrument mit siebzehn, gedrehten Füssen war von Herrn Taskin geliehen, dessen berühmter Vorfahre gleichen Namens einst dasselbe gebaut hatte. — Wie man hört, wollen die Firmen Erard und Pleyel zwei oder drei Clavecins zu Studienzwecken neu bauen.

(Zeitschrift für Instrumentenbau.)

Dresden. Ein Kunstfreund, der nicht genannt sein will, wird die durch den Tod des Kommerzienrath Kaps erloschene Stiftung — dem begabtesten Klavierschüler des Königlichen Konservatoriums in Dresden einen Konzertflügel zu schenken — dergestalt aufrecht erhalten, als er bis auf Weiteres an das Direktorium des Konservatoriums alljährlich den

Betrag zum Ankauf eines Flügels zu demselben Zwecke überreicht. Beim letzten Konkurrenzspiel der Klavierschüler um diesen Preis-Flügel, welcher auch fernerhin von der Fabrik von B. Kaps entnommen werden wird, wurde derselbe mit 11 von 13 Stimmen Herrn Percy Sherwood zugesprochen und dem glücklichen Gewinner an Ort und Stelle sofort übergeben.

Bücher und Musikalien.

W. J. von Wasielewski. Ludwig van Beethoven. Berlin, Brachvogel und Ranft, 1888. 2 Bände.

Wie reiches Material zum Studium des Lebens und der Werke unseres grossen Tonmeisters bereits aufgehäuft ist, so müssen wir doch die vorliegende Arbeit aufrichtig willkommen heissen; denn, wenn auch die Musikfreunde aller Parteien und Nationen in der Verehrung für die Kunst Beethovens und in ihrem Interesse für seine persönlichen Schicksale zusammentreffen, so ist es gleichwohl, wie der Autor in seiner Vorrede richtig bemerkt, nicht Jedermanns Sache, weitschichtige, bis in die kleinsten Details eingehende Werke durchzustudiren, wie wir solche z. B. in der übrigens höchst werthvollen Beethoven-Biographie Thayer's, sowie in Nottebohm's nicht minder werthvollen „Beethoveniana" und „Beethovens Studien" besitzen. Um aber ein Lebensbild des grossen Künstlers in mässigerem Umfange und möglichst gemeinverständlicher Darstellung zu entwerfen, dafür hätte sich kaum eine berufenere Feder finden können, als die Wasielewski's, nachdem sich derselbe durch seine Schumann-Biographie sowie durch seine Forschungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik als ebenso gediegener Musiker wie gewandter und zuverlässiger Schriftsteller die allgemeine Anerkennung erworben hat.

Auch in dieser seiner neuesten Arbeit bewährt Wasielewski die genannten Eigenschaften in umfassender Weise. In der Disposition ist namentlich die glückliche Gruppirung hervorzuheben, nach welcher das eigentlich Biographische mit der kritischen Betrachtung der Werke des Meisters an geeigneter Stelle wechselt — eine Art der Kritik, an welcher ebenso sehr die Gründlichkeit und Wärme der Darstellung wie die Abwesenheit alles schönrednerischen Aesthetisirens anzuerkennen ist. Von der seit Lenz' „Beethoven et ses trois styles" angenommenen Eintheilung der Beethoven'schen Werke in drei Stil-Perioden hat Wasielewski abgesehen, weil sie sich nicht konsequent durchführen lässt; denn bekanntlich sind auch jenen Werken, in denen sich, wie beispielsweise in der dritten Symphonie (Eroica), eine entschiedene Wendung in Beethoven's Empfindungs- und Schreibweise kundgiebt, ausser noch eine Anzahl anderer entstanden, die richtiger einer früheren Periode zuzurechnen wären. Wenn wir in diesem Sinne dem Biographen Recht geben müssen, dass er sich die formale Freiheit seiner Darstellung durch die Lenz'sche Periodisirung nicht hat verkümmern lassen, so soll doch andererseits die grundsätzliche Berechtigung derselben nicht bestritten werden, sofern nämlich jene, gewissermassen eine Umkehr bezeichnenden Werke des Meisters nicht als der eigentliche, echte Ausfluss seines schöpferischen Dranges, sondern mehr als Gelegenheitskompositionen (allerdings im besten Sinne des Wortes) anzusehen sind, denen gegenüber die wahrhaft bahnbrechenden Schöpfungen als feste, weithin erkennbare Marksteine seines Entwickelungsganges hervorragen.

Als besonderen Vorzug des Buches möchte ich noch hervorheben, dass der Verfasser den Leser nicht sofort „medias in res" führt, sondern im Eingangskapitel „Bonn als Kurfürstenstadt" die musikalischen wie allgemeinen Zustände der Vaterstadt Beethoven's in anschaulicher Weise schildert. Wie manche dunkle oder zweifelhafte Seite von Beethoven's Charakter, wie manche Abnormität seines Bildungsganges — ich erinnere nur an sein unmögliches Schüler-Verhältniss zu Haydn in Wien — wird uns erst begreiflich, wenn wir die dabei in Betracht kommenden zeitlichen und örtlichen Umstände genauer kennen! Eröffnet uns das erste Kapitel einen Einblick in die Fülle künstlerischer Anregung, inmitten welcher das Talent des Knaben sich entfalten konnte, so zeigt uns das zweite „Beethoven's Abstammung und Jugendzeit" die tiefen Schatten, die seine Kindheit und sein späteres Mannesalter verdüsterten. Die traurigen Familienverhältnisse, die sich in dieser oder jener Weise von Geschlecht zu Geschlecht vererben. Der Grossvater Beethovens, Kapellmeister in Bonn, muss seine Gattin ins Kloster schicken, weil sie dem Trunke ergeben ist, sein Sohn Johann aber, der Vater unseres Meisters, fällt ebenfalls dieser unseligen Leidenschaft zum Opfer, und zeigt sich durchaus unfähig, die im Knaben schlummernden Keime des Guten zur Entfaltung zu bringen. Erfahren wir überdies, dass auch dessen körperliche Entwickelung durch diese Verhältnisse schwer geschädigt wurde, dass die schon im Kinde vorhandene Anlage zur Hypochondrie bei der planlosen Erziehung des Vaters bedenkliche Fortschritte machen musste, so scheint es uns fast unbegreiflich, wie Beethoven sich zu jenen künstlerischen und menschlichen Höhen hat aufschwingen können, zu der die nachfolgenden Generationen mit Staunen emporblicken. Gegenüber dem hohen Idealismus, der, wie man auf so mancher Seite des Wasielewski'schen Buches lesen kann, auch sein menschliches Thun und Treiben bestimmte, können die Schroffheiten im persönlichen Verkehr, unter denen Beethoven's Zeitgenossen gelegentlich zu leiden gehabt haben, kaum ins Gewicht fallen, und man kann es nur billigen, dass sich der Autor in seinen diesbezüglichen Berichten, namentlich auch was das Verhältniss des Meisters zu seinen Brüdern und zu seinem Neffen anlangt, auf das Wesentlichste beschränkt hat.

In diesem Punkte haben Wasielewski's Vorgänger ohne Frage des Guten zu viel gethan, d. h. sie lassen ihren Helden zu Liebe seine Umgebung in einem zu ungünstigen Lichte erscheinen. Nach ihnen hätte z. B. der Bruder Johann, auf dessen Landgute Gneixendorf bei Krems Beethoven die Herbstmonate

des Jahres 1826 zubrachte, den Tod des Meisters auf dem Gewissen, weil dieser von dort die schwere Erkältung mitgebracht, deren Folgen ihn bald darauf auf das Krankenlager warfen, welches sein letztes werden sollte. Möglich, dass gewisse Aeusserungen Beethovens, der sich in Gneixendorf überhaupt unbehaglich gefühlt hatte, dieser Auffassung zu Grunde liegen; mir scheint indessen Wasielewski's kurze, objektive Darstellung der Wahrheit völlig Genüge zu thun. „Der Sommer war verstrichen" heisst es bei ihm (II 256) „ohne dass Beethoven sich die Wohlthat des gewohnten Landaufenthaltes hatte gewähren können. Um das Versäumte nachzuholen, begab er sich Ende September in Begleitung seines Neffen zum Bruder Johann nach dessen Gut Gneixendorf. Es war ursprünglich nur auf einen kurzen Besuch abgesehen, doch verging eine Woche nach der andern, obwohl Beethoven sich nichts weniger als behaglich im Hause seines Bruders fühlte. Angeblich sollte dieser dazu bestimmt werden, zum Vortheil des Neffen zu testiren, was indessen nicht gelang. Darüber verfloss die Zeit, und so erfolgte erst am 1. oder 2. Dezember die Heimreise, welche ihm verhängnissvoll wurde. Rauhe Witterung und eine unzureichende Bekleidung zogen ihm die heftigste Erkältung zu. Ueberdies sah er sich genöthigt, unterwegs in einer elenden Dorfherberge zu übernachten."

Beklagen wir das Schicksal, welches den grossen Meister ereilte, bevor er uns seine „zehnte Symphonie" hat schenken können, machen wir aber Niemanden dafür verantwortlich, wenn ein Mann noch als Fünfziger unpraktisch genug ist, im rauhen Dezember auf dem Lande zu verweilen, ohne mit Winterkleidern versehen zu sein und in einer „elenden Dorfherberge" übernachtet, wo es doch zwischen Krems und Wien an guten Gasthöfen schwerlich gemangelt haben wird. Verweilen wir lieber noch einen Augenblick in jenen ätherreinen Regionen, welche sich unserm Meister sogar während jenes unsympathischen Gneixendorfer Aufenthaltes erschlossen und vertrauen wir uns dabei Wasielewski's kundiger Führung an. Es handelt sich um nichts geringeres, als um das dort entstandene Finale des B-dur Streichquartettes Op. 130, welches dem Wunsche des Verlegers gemäss, an Stelle der später selbständig erschienenen grossen Fuge, das Werk beschliessen sollte. „Dieser Satz zeigt wie unverwüstlich die humoristische Ader in Beethoven bis zuletzt sein Lebensende fortpulsirte. Das Stück ist ein Produkt wahrhaft jovialer Stimmung in meisterhaftester Abstufung. Gleich die anfänglichen stelzenartigen Oktavenschritte in der Bratschenstimme wirken ergötzlich und nicht minder alle jene geistsprühenden frei pointirten Neubildungen, welche aus den Bestandtheilen des ersten Themas gewonnen werden. Wenn man bedenkt, dass dieses Musikstück Angesichts der unerquicklichen Verhältnisse entstand, welche in Bruder Johann's Hause herrschten, so gewinnt man die Ueberzeugung, Beethoven habe sich in das Reich der heiteren Kunst geflüchtet, um den Eindrücken der ihn umgebenden Wirklichkeit möglichst zu entgehen."

Schliesslich will ich dem Leser des „Klavier-Lehrers" nicht verschweigen, dass den Klavierwerken Beethovens in Wasielewski's Buch eine besonders ausführliche Betrachtung gewidmet ist: im ersten Bande zwei Kapitel und im zweiten noch ein drittes. Denn, schon das Kapitel „Beethoven als Klavierspieler und Improvisator" dürfte allein hinreichen, um meiner warmen Empfehlung des Werkes, gerade an dieser Stelle, zu rechtfertigen.

W. Langhans

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Vortragsstückchen für Anfänger (ganz leicht).

Edmund Parlow, op. 30. Albumblättchen für kleine Leute. 8 leichte Klavierstücke. 1,20 *M.* Leipzig Alfred Dörffel.

Louis Köhler, op. 199. 30 kleine melodische Unterrichtsstücke. 2 Hefte à 1,50 *M.* Wien. Bei Wetzler.

Fritz Spindler, op. 356. Kleine Musiknoten. Leichte Stücke. 2 Hefte à 1,50 *M.* Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Uso Seifert, op. 7. Aus dem Album. 7 kleine Klavierstücke. 2 *M.* Dresden. L. Hoffarth.

Anregung und Unterhaltung.

Die Publizirung des bibliographischen und thematischen Musikkataloges des päpstlichen Kapellenarchivs im Vatikan zu Rom, nach den Originalcodices bearbeitet von Fr. X. Haberl (als Beilage der Monatshefte für Musikgeschichte seit Januar 1887 erscheinend) ist jetzt zu Ende geführt und bietet für den Forscher eine unerschöpfliche Quelle historischen Materials. Der Katalog ist in jeder Hinsicht ein Muster in Bezug auf Uebersichtlichkeit und Gründlichkeit. Das zum Schluss gebrachte Vorwort (No. 3 der Monatshefte für Musikgeschichte 1888) bringt interessante Notizen aus der Geschichte des Archivs selbst, denen wir hier einige Einzelheiten entnehmen. Sie stützen sich zum grössten Theil auf Baini's Werk über Palestrina: „Memorie storico-critiche" u. s. w. Er erzählt, dass das Archiv bei der Plünderung Roms 1527 (sacco di Roma) beinah gänzlich in Flammen aufgegangen sei. Die Forschung Haberl's ergiebt aber, dass trotzdem aus der Zeit vor 1527 noch ca. 20 sehr umfangreiche Codices vorhanden seien. Nach dieser Zeit sei das Archiv sehr schnell gewachsen. Im Jahre 1678 wurde der Kardinal Felix Rospigliosi Protektor der Kapelle und er liess, trotz des Protestes des Kollegs, das gesammte Archiv in seinen Palast

bringen, erst nach seinem Tode erschien eine Bulle, die bei Strafe der Exkommunikation die Herausgabe aller gedruckten und geschriebenen Werke befahl, wodurch wohl der grösste Theil der musikalischen Schätze zurückkam. Ein grosser Verlust von Pergamentblättern, Partituren, Miniaturen sei trotzdem zu beklagen. Von der Restaurirung, welche die meisten Codices in den Jahren 1721–1724 zu erleiden gehabt, erwähnt Baini nichts, durch zu starkes Beschneiden der Bände wurde namentlich das Bestimmen der Autoren bei vielen Werken unmöglich, da nur noch vereinzelte Buchstaben übrig blieben. Im Jahre 1798, beim Einzug der Franzosen, wurde das Archiv wunderbar verschont. Ein Herr Bespiel war zum Kommissar der schönen Künste ernannt. Er liess aber das musikalische Archiv, das sich in einem hoch gelegenen Gemach des Quirinals befand, unberührt, forderte nur die Musikalien für die jeweiligen gottesdienstlichen Funktionen und lieferte sie später wieder ab. Dann aber ward der Quirinal zur Wohnung der neuen Konsuln der Republik und der Chirurg Liborius Angelucci benutzte als Konsul die oberen Räume des Palastes zu einem Hühnerstall, und ein alter Mann, der die Hühner zu pflegen hatte, bekam zu gleicher Zeit die Aufsicht über das Archiv. Auch nach der Rückkehr der Franzosen wurden die oberen Räume weiter als Hühnerstall benutzt. „Als aber“ so erzählt Baini wörtlich, „Italien und Rom endlich frei wurden, war ich einer der ersten, der in den Quirinal ging. Ich lief sogleich zum Archiv und fand die Thür halboffen. Bei diesem Anblick war ich gänzlich entmuthigt. Ich öffnete die Thür, fand die Schlüssel an einen Nagel gehängt, die Schränke aber geschlossen. Ich öffnete sie, und fand, kaum wollte ich meinen Augen trauen, alles unberührt, da konnte ich wohl ausrufen: „Der Herr hat mit seinem Arme Grosses gewirkt. Sie hatten Augen und sahen nicht, Hände, und griffen nicht zu!“ u. s. w. Mit diesen, die Wichtigkeit des Archivs bestätigenden Worten von Baini, die aus dem Jahre 1828 gedruckt sind, stimmt dann ein im Jahre 1840 an Bottée de Toulmon, Bibliothekar von Paris, geschriebener Brief sehr wenig überein. Letzterer hatte ihn um Kopien von Musikwerken des 14. und 15. Jahrhunderts aus dem sixtinischen Archiv gebeten. Baini bedauert lebhaft, seinen Wünschen nicht entsprechen zu können und macht ihm die vertrauliche Mittheilung, dass unter dem Pontifikat Innocenz XIII (1721–1724, den oben erwähnten Jahren der Restaurirung) das musikalische Archiv auf gänzlich unaufgeklärte Weise geplündert worden sei. Der Papst habe damals angeordnet, alle noch vorhandenen Blätter sollten zu Bänden vereinigt werden und aus Unwissenheit oder Nachlässigkeit seien dann die Blätter ordnungslos zusammen gebunden, so dass man oft 10–15 grosse Bände durchmustern müsse, um nur eine Messe zusammen zu finden. Ausserdem seien in den Codices ganze Notensysteme von der Tinte durchlöchert, so dass es unmöglich sei, das Erhaltene herzustellen. — Diesen ganzen Brief berührt, wie Haberl durch seine eigenen Forschungen den Beweis erlangt, auf einer Mystifikation Bainis: er wollte die Aufmerksamkeit der Forscher von den reichen Schätzen ablenken, seine Angaben sind völlig unwahr. Haberl fügt hinzu, dass das Archiv in seinem heutigen Zustande ein überreiches Material, besonders für genaueres Kenntniss des älteren Styls und der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts böte. Der Katalog erscheint auch im Einzelabdruck als „Zweites Heft der Bausteine für Musikgeschichte“. A. M.

Antworten.

Th. B. Budapest. Prof. Door's Ausgabe von Czerny's „Kunst der Fingerfertigkeit“ enthält allerdings englischen Fingersatz, daneben aber auch den deutschen, letzteren mit grösseren, ersteren mit kleineren Ziffern. — Die drei kleinen Stücke von mir: „Grossmutter erzählt was“, „Im Obstgarten“ und „Die Kinder beten“ befinden sich nicht in op. 36, (36 Klavierstücke im Umfange von 5 und 6 Tönen in jeder Hand — zweihändig — Cöln, Tonger) sondern erschienen in der Musikbeilage der „Musikalischen Jugendpost“ (Stuttgart, Grüninger), die ich Ihnen übrigens, als sehr anregend für die Jugend, warm empfehle. — Für Flöte, Violine und Klavier kenne ich nur eine Sonate von J. S. Bach, die bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. — Ebenda erschienen 6 Lieder für 1 Singstimme mit Klavier und Violine von J. A. Josephson, op. 7. — Zwei- und dreistimmige Jugendchöre giebt es wie Sand am Meere. Ich nenne Ihnen nur folgende: Liederbuch für Volksschulen von B. Müller. 3 Hefte à 70 Pfg. (Gadow, Hildburghausen). 50 Gesänge für Sopran, Alt und eine Männerstimme von Lorenz bearbeitet, Pr. 50 Pf. (Berlin, Schlesinger). Blüthenkranz von Garis für 2 Soprane und 1 Alt. Pr. 60 Pf. (Berlin, Stubenrauch). Gold und Natur, 3stimmige polyphone Lieder von G. Flügel. Pr. 50 Pf. (Leipzig, Merseburger.)

L. W. Das beste Bild der Aufbahrung Kaiser Wilhelms im Dom erschien beim Hofphotograph Büttner hier, Leipziger-Platz 12. Die Ausführung ist eine wahrhaft künstlerische und entspricht dem ausgezeichneten Rufe der Firma.

E. D. Odessa. Wollen Sie eine ausführliche Geschichte der Musik, so empfehle ich Ihnen ausser Brendel die von Ambros mit der Ergänzung von Dr. Langhans (Leipzig, Leuckart) und die von Dr. A. Reissmann. Musikgeschichtliche Werke kleineren Umfanges sind die von Dommer, Langhans und Köstlin. — Es wäre nicht nöthig gewesen, sich bestätigen zu lassen, dass Sie Abonnentin des Klavierlehrers sind, ich hätte auch ohne dies Ihre Fragen gern beantwortet.

K. Rendsburg. Ueber „Roxelane“ konnte ich trotz aller aufgewandten Mühe, bei der mich Herr Dr. W. Langhans freundlichst unterstützt hat, nichts anderes in Erfahrung bringen, als dass Haydn seine Sinfonie mit dem Paukenschlag so benannt hat. Deshalb gab wohl auch Czerny dem kleinen Stückchen, das er in seinen 100 Erholungen daraus entnommen, diesen Titel.

R. L. P. Brückenberg. Es wird Herrn Hofrath, Prof. Scholl gewiss freuen, Ihr so überaus günstiges Urtheil über seinen Aufsatz zu vernehmen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin

Dienstag, 17. April 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Ausserordentliche General-Versammlung

I. **Krankenkasse** des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Tagesordnung: Antrag § 12 dahin abzuändern, dass die Kranken-Kasse von nun ab in Krankheitsfällen eine Unterstützung von **wöchentlich 9 Mark** (statt 6 Mark) gewähren soll.

II. **Allgemeiner Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.**

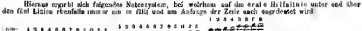
Tagesordnung: 1. Geschäftliche Mittheilungen.
2. Antrag, den § 15 des allgemeinen Statuts zu annulliren.
3. Verbands-Angelegenheiten.

Der Zutritt ist nur Mitgliedern gegen Vorzeigen der Mitglieds-Karte gestattet. **Der Vorstand.**

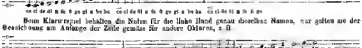
Berliner Tonkünstler-Verein.

In der am 2. März cr. stattgehabten Sitzung des Berliner Tonkünstler-Vereins brachte der zweite Punkt der Tagesordnung einen Vortrag des Kollegen Th. Erwiterh über eine von ihm vor circa 10 Jahren erfundenen neue Notenschrift, deren Wesen etwa im Folgenden besteht:

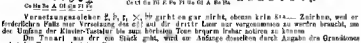
E. nimmt im Bereiche einer Oktave 12 selbständige, gleich weit von einander entfernte Tonstufen an, wie sie thatsächlich durch unser heutzutage gebräuchliches temperirtes Tonsystem repräsentirt werden. Diese theilt er, wie der Orgelbauer die Ordnung der Pfeifen, in eine C- und in eine Cis-Lade oder Reihe. Erstere enthält die Töne c, d, e, fis, gis, ais, letztere die cis, dis, f, g, a, h; doch wählt er der bequemeren Verwendung beim Gesange wegen, wie es andererseits von den Orgelbauern der kürzeren Schreibweise wegen geschieht, die Namen (Silben) ce, de, e, fi, gi, be und ci, di, fe, ge, a, ha, oder mit Zahlen bezeichnet 1, 3, 5, 7, 9, 11 und 2, 4, 6, 8, 10, 12*). Die dritte Linie (Mittellinie, Trägerin des Fünflinien-Systems), von welcher aus das Auge nach oben wie nach unten hin sich am leichtesten orientirt, gilt als Hauptlinie und wird am Anfange der Zeile vermittelst eines Schlüssels mit einem c bezeichnet, welches je nach Bedürfniss das kleine c, eingestrichene c, zweigestrichene c u. s. w. sein kann. Nun werden die Töne der Ce-Reihe mit gefüllten (dunklen), die der Ci-Reihe mit ungefüllten (hellen) Notenköpfen besetzt, also:



Hieraus ergiebt sich folgendes Notensystem, bei welchem auf die erste Hilfslinie unter und über den fünf Linien ebenfalls immer ein ce fällt und am Anfange der Zeile auch angedeutet wird:



Beim Klavierspiel behalten die Noten für die linke Hand genau dieselben Namen, nur gelten sie der Bezeichnung am Anfange der Zeile gemäss für andere Oktaven, z. B.



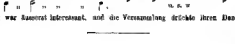
Versetzungszeichen ♯, ♭, ♮, ×, 𝄫 giebt es gar nicht, ebenso kein 8va.... Zeichen, weil erforderlichen Falls nur Versetzung des c¹¹ auf die dritte Linie nur vorgenommen zu werden braucht, um den Umfang der Klavier-Tastatur bis zum höchsten Tone bequem lesbar notiren zu können.

Die Tonart, aus der ein Stück geht, wird am Anfange desselben durch Angabe des Grundtones nebst der Terz angedeutet, z. B.

 = Ha di, bedeutet Ha-dur,  = de fi = De dur,  = de fi = De moll (Es moll).

Die Taktbezeichnungen, sowie die der Pausen, bleiben die üblichen, nur wird 4/4 anstatt C und 2/2 anstatt ₵ gesetzt.

Für die Bezeichnung der Tondauer sind folgende Formen gewählt:



Der Vortrag war äusserst interessant, und die Versammlung drückte ihren Dank durch lebhaften Beifall aus.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 9.	Berlin, 1. Mai 1888.	XI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M., direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M. | Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

„Die bildliche Musikschrift."

Eine neue Notenschrift, erfunden von **V. Lindstaedt.**

Besprochen von **William Wolf.**

(Schluss.)

— Trotz aller in die Augen springenden Vortheile des Systems wird wohl mancher Leser den Einwand erheben, dass bei demselben die musikalische Orthographie wegfalle, und in Folge dessen wahrhaft künstlerischen Anforderungen nicht zu genügen vermöge. Hiergegen ist zunächst zu sagen, dass die Orthographie in der Musik — der Verfasser dieser Zeilen ist in theoretischer Beziehung Anhänger derselben und keineswegs zur Partei der „Chromatiker" gehörig — für die Praxis keine wesentliche Bedeutung hat; ebenso wie die Tonhöhen fis und ges auf dem Klavier keine verschiedenen Tasten haben, bedarf auch eine Schrift, die anzeigen soll, dass die betreffende eine Taste zu nehmen ist, nur eines Zeichens für beide Fälle. Die Orthographie ist nicht etwa ein nothwendiges Mittel, um den theoretischen Sinn einer Tonverbindung erst klar zu machen, sie ist nur die Folge des in den Tonverbindungen bereits vorhandenen und bereits durch sich selbst klaren Sinnes. Vernimmt doch der Musik-Hörer nur die Töne, nicht aber ihre orthographische Niederschrift, und wird sich doch aller grammatischen Beziehungen der Töne untereinander bewusst. Man ersieht hieraus die Entbehrlichkeit der Orthographie für die Praxis. Nur bei gewissen Stellen, denen eine Zweideutigkeit des Sinnes anhaftet — was in der Musik ebensogut vorkommt wie in der Sprache — ist es erwünscht, eine aufklärende Bezeichnung zu haben, und für solche Fälle empfiehlt uns unser Autor, über seine Tonzahlen die betreffenden chromatischen Zeichen unserer Notenschrift zu schreiben, nämlich dadurch anzugeben, ob der Ton als Kreuz, als Be o. a. aufgefasst werden soll. Dieses Verfahren ist durchaus annehmbar, und kann von den Komponisten oder Herausgebern so häufig in Anspruch genommen werden, als es ihnen wünschenswerth erscheint, ohne dass die leichte Lesbarkeit dieser Zahlen-Notenschrift darunter litte, oder es dem Spieler grosse Mühe verursachte, diese Zeichen zu verstehen.

Ueberhaupt ist der Weg von dieser der Praxis so sehr dienlichen Notenschrift zur Theorie keineswegs abgegraben; man wird sogar auch hier manche Vereinfachung finden. Man denke z. B. daran, dass zwei nächstaufeinderfolgende Zahlen (gerade und ungerade — oder ungerade und gerade) stets den Halbton darstellen, dass dagegen eine Folge von nur geraden oder nur ungeraden Zahlen den Ganzton ergiebt; somit wird das Bild der Durtonleiter (wir meinen nicht nur das äusserliche, auch das innerliche Bild) ein sehr leicht fassbares und anschauliches: Folge von 3 ungeraden und 4 geraden Zah-

len, oder umgekehrt:

Oder 1 3 5, 6 8 10 12

Cieder 2 4 6, 7 9 11 1

Nichts hindert, die Tonleitern auf dieser Basis nach dem Quintenzirkel zu entwickeln, sowie die Molltonleitern als Verwandte der Durtonleitern anzusehen zu lassen, kurz: unsere gesammten theoretischen Begriffe ebenso aufzubauen, wie wir es mit den Mitteln unserer traditionellen Benennungs- und Schreibweise thun —

Würde die Lindstaedt'sche Schrift nur das Eine leisten, dass sie die Tonart-Vorzeichnungen, die während des ganzen Musikstückes im Gedächtniss behalten werden sollen, sowie das Festhalten eines auftauchenden chromatischen Zeichens den Takt hindurch beseitigt — so würde ihr schon deswegen ein grosser Vorzug nachzurühmen sein, und zwar nicht nur von Seiten der Praxis, sondern auch seitens der Theorie, denn, wie oben bereits erwähnt, erblicken wir in diesen Eigenthümlichkeiten unserer Musikschrift eine theoretische Widersinnigkeit. Das Vorzeichnen eines, später mehrerer, chromatischer Zeichen als durchgängiger Merkmale einer Tonart entstammt einer Zeit, in der sich die Musikstücke ganz wesentlich nur im Umkreise einer Tonart bewegten. Die Modulation erweiterte sich von Jahrhundert zu Jahrhundert und schliesslich in's Unendliche, so dass heutzutage schon das kleinste Liedchen mehrere Tonarten zu durchschreiten pflegt, grössere Werke aber zahllose Tonarten durchlaufen — während die alte Manier der Vorzeichnung unverrückt weiter bestehen blieb. Welchen Sinn hat es nun, wenn wir, faktisch im steten Wechsel der Tonarten uns bewegend, die Vorzeichnung einer einzigen uns fortwährend vergegenwärtigen sollen, und dadurch der praktischen Musikübung eine gewaltige Erschwerung aufbürden? Die Verwickelung wird besonders dadurch gross, dass bei jeder Modulation ausser den neuen Zeichen auch die Widerrufungszeichen zur Aufhebung der Haupttonart angebracht werden müssen, und dass andererseits, sobald diese Widerrufungen plötzlich aufhören und die Noten also glatt aussehen, nun die alten Vorzeichnungen uns ebenso plötzlich wieder in's Bewusstsein treten sollen — eine Aufgabe, bei der gewiss jeder meiner geehrten Leser in seiner Studienzeit oft genug hat straucheln müssen, ehe er sich mit ihr abzufinden gelernt hat. Und noch schlimmer steht es mit dem Festhalten eines inmitten des Stückes erscheinenden chromatischen Zeichens: die Einprägung der Tonart-Vorzeichnung wird doch wenigstens durch die Vorstellung der Tonart selbst erleichtert, einen einzelnen modifizirten Ton dagegen, der häufig gar keine Tonart-Beziehung, sondern nur zufällige Bedeutung als Wechsel-, Durchgangs-, Vorhalts-Ton hat, im Gedächtniss behalten zu sollen, ist eine ganz absurde Forderung, gleicherweise von theoretischem wie von praktischem Standpunkte aus. Man wollte hier dem schreibenden Musiker eine Ersparung bereiten, und hat, während diese Ersparung nur geringfügig ist, den ausführenden mit einem grossen Hinderniss belastet. Jeder Lehrer wird die Erfahrung gemacht haben, dass seine Schüler, wenn sie bereits im ganzen sichere und gewandte Notenleser geworden waren, immer noch an diesem Punkte zu laboriren hatten, und wie viele ausgebildete Blattspieler giebt es denn, die sich bei komplizirten Stellen nicht noch hierin einmal irren? — Wie gesagt, die Aufhebung schon dieser Mängel allein fällt schwer zu Gunsten der Lindstaedt'schen Schrift in's Gewicht, rechnen wir aber alle die mannigfachen Vortheile hinzu, die unser Artikel dargelegt hat, so werden wir sie als einen sehr glücklichen fortschrittlichen Gedanken begrüssen.

Wir erwähnten zu Anfang unseres Artikels, dass schon viele Systeme verbesserter Musikschrift, zum Theil bereits vor langer Zeit, aufgestellt worden sind. Die Gerechtigkeit erfordert, anzuerkennen, dass etliche dieser Systeme viel Verdienstliches enthalten, und diesen und jenen Vortheil mit der Lindstaedt'schen Schrift theilen, und was die Neuheit der Gedanken anbetrifft, so ist in letzterer die Ziffer-Bezeichnung nicht neu, auch die Idee eines „Tasten-Anzeigers" auch anderwärts vorhanden, neu ist hingegen die Abbildung der Oktaven durch seitliche Rubriken, und das seitliche Fortrücken der Zahlen. Diese letzteren Punkte aber sind es gerade, welche dem Lindstaedt'schen System eine so grosse Anschaulichkeit verleihen, die, in Verbindung mit der grossen Einfachheit der Ziffer-Notirung, zahlreichere Vortheile bietet, als ein anderes System zu bieten vermag. Der Leser weiss bereits aus dem jüngst in dieser Zeitung erschienenen Bericht über den hochinteressanten Vortrag, den Wilhelm Tappert im Berliner Tonkünstler-Verein über Neu-Notationen gehalten, dass eine Zifferschrift schon zu Anfang unseres Jahrhunderts durch Chevé in Frankreich eingeführt und dort weit verbreitet worden ist, dieselbe ist jedoch diatonisch (1-7), also nicht völlig einfach, da sie die Töne der Obertasten durch Veränderungen an den Grundzahlen bezeichnen muss, ebenso werden die Oktaven nicht durch analoge räumliche Anschauung, sondern durch Punkte über und unter den Ziffern markirt — ein geistvoll erdachtes System, das auch keineswegs schwer fassbar, aber nicht in dem Grade leicht ist, wie das Lindstaedt'sche. Näher kommt dem letzteren das von Kaueze vor einem Jahrzehnt für die „chromatische" Klaviatur erfundene,

welche die selbstständige Bezifferung jedes Tones: 1—12, einführt, auch die Oktaven einigermassen anschaulich darstellt, dagegen die rhythmischen Verhältnisse auf umständlichere Weise bezeichnet als die gewöhnliche Notenschrift. Andere Systeme, welche die Notenlinien beibehalten, bieten zwar sämmtlich einige der wichtigsten Vortheile — vor allem die Beseitigung der vorgesetzten chromatischen Zeichen und der Tonart-Vorzeichnung — aber an Einfachheit kann sich eine Linien-Notirung, bei ihrem Wechsel von Linie und Zwischenraum, ihrem Gebrauch der Hilfslinien, ihrer ungleichen Darstellung der gleichen Noten in den verschiedenen Oktaven, mit der glatten Zahlen-Notirung nicht messen.

Noch ein Einwand von Gewicht kann schliesslich erhoben werden: Dass eine neue Tonschrift, möge sie noch so vorzüglich sein, nicht nutzbar werden kann, so lange keine Literatur in ihr existirt. Aber auch diesem Einwand hat der Autor durch praktisches Bemühen die Spitze abgebrochen. Er hat, als erstes Material für Anfänger, eine Reihe bekannter Kinderliedchen in seiner Musikschrift drucken lassen, stufenweise geordnet, und mit einer wunderhübschen, lusterweckenden Ansprache an die Kinder, als Vorrede, versehen. Er hat ferner eine umfangreiche Klavierschule („Unterrichtsbriefe") in der neuen Notenschrift ausgearbeitet, welche sehr bald die Presse verlassen wird, und ist mit Herstellung noch weiteren Studienmateriale beschäftigt. Damit man nun nicht einmal hierauf zu warten nöthig habe, hat er einen Schlüssel zu Uebertragungen aus der alten Notenschrift in die neue hergestellt, und ist überdies im Begriff, eine Anzahl Notenschreiber in seiner Schrift zu unterweisen, um derartige Uebertragungen ausführen zu können. — Man sieht, die Steine des Anstosses sind bereits recht gründlich aus dem Wege geräumt.

Die bis jetzt herausgekommenen Hefte sind:

1. Erläuterungen zu der bildlichen Musikschrift und theoretisch praktische Untersuchungen. 1. Abschnitt.
2. Kinderlieder*)

In der kurzen Zeit und dem einstweilen noch engen Kreise, in welchem die neue Erfindung bekannt geworden, hat sie bereits erstaunliche Erfolge gezeitigt. Die Schnelligkeit, mit der Kinder ihre ersten Stückchen erlernen, berührt ganz wunderbar, und nicht minder sahen Erwachsene, die aus Scheu vor der Schwierigkeit des Notenerlernens dem Klavierspiel entsagt hatten, sich überrascht, wenn sie nach wenigen Minuten der Unterweisung sich auf dem Klavier völlig sicher zurechtfanden, und sehr schnell eine kleine Lese-Aufgabe auszuführen vermögen. — Unter uns Musiklehrern werden gewiss viele — zunächst wenigstens in dem einen und dem andern bestimmten Falle — mit grosser Freude das hier dargebotene Förderungsmittel ergreifen.

Berichtigung.

Auf S. 91 der No. 8, rechte Spalte, Zeile 3, muss die Ziffer 1 dicht an den darunter stehenden Notenstrich herangehen.

---

*) Diese Werke sind für Abonnenten des „Klavierlehrers" zu ermässigtem Preise nur von der Expedition d. Bl., Brandenburgstr. 11, zu beziehen, und zwar No. 1 mit einer Anzahl von Musikstücken (auch von Chopin) und vergleichenden Beispielen statt 9 ℳ für 5 ℳ, No. 2 mit Tischklavitur statt 2 ℳ für 1½ ℳ.

Vom Musikalisch-Schönsten.

Von Dr. Max Schütz.

Das Konzert ist zu Ende und aus den geöffneten Saalthüren strömt die Menge der Besucher ins Freie hinaus. Was ist natürlicher, als dass jeder Einzelne sich gedrängt fühlt, seiner Empfindung über das eben Gehörte Ausdruck zu geben? Die einfachste Kritik ist die, die sich in den Worten Luft macht: „Schön war's!" „Wunderschön!" bestätigte der Nachbar. „Himmlisch schön!" tönt eine weibliche Stimme. „Ueber Beethoven geht doch nichts!" So schwirrt es durcheinander. Wer alle diese Urtheile, die von Hunderten und Tausenden auf einmal verlauten, hören und zusammenfassen könnte, würde sicherlich zu einem interessanten Ergebnisse gelangen. Sind es auch nicht immer Kunstverständige, die da ihre Meinung abgeben, so bilden sie doch zusammen eine Macht, die höchste und entscheidende Instanz in der Kunst: die öffentliche Meinung. Das Publikum — hat ein mal ein kluger Kopf behauptet — ist eine Gesammtheit, von welcher jeder Einzelne für sich gar nichts versteht, aber zusammen treffen sie immer das Richtige. Sehr wahr! Denn der einzelne Hörer braucht seine Meinung nicht zu motiviren, er kann sie für sich behalten, aber die Menge, die Gesammtheit urtheilt durch ihre Haltung, durch ihren Applaus oder durch ihr Stillschweigen. Sie urtheilt, weil sie nicht anders kann, sie urtheilt vermöge ihres Instinktes, jener blitzartig auftauchenden Empfindung, über die man sich keine Rechenschaft abzugeben vermag: sie urtheilt, wie sie fühlt. Und dieses allgemeine Gefühl ist gemeinhin auch das Richtige, mag auch sein Ausdruck Manchem zu hoch gegriffen erscheinen oder nach Umständen zu niedrig. Anders verhält es sich mit der Begründung dieses Urtheils. Von zehn Leuten, die das Konzert mit dem entzückten Ausruf

„Wunderschön!“ verlassen haben, werden denn in Verlegenheit kommen, wenn man sie in einer ruhigeren Stunde befragt, warum sie es denn so schön gefunden haben. Der Entschlossenste unter ihnen wird zur Antwort geben: „Weil es mir gut gefallen hat!“ Das ist auch ein Standpunkt, und ein vollberechtigter. Aber die Neugierde des Fragestellers wird dadurch nicht befriedigt. „Schön ist, was gefällt.“ Aber warum gefällt dem Einen, und nicht auch dem Andern? Warum gefällt Dieses Vielen und Anderes nur Wenigen? Warum liebt der Eine Meyerbeer und der Andere Wagner, der Dritte aber keinen von Beiden? Die Antwort auf diese Fragen ist nicht leicht, aber es lässt sich dem Gegenstande deshalb doch beikommen, freilich nur auf einem Umwege. Wir müssen unterscheiden lernen. Vor allem wollen wir von den Musikgeniessenden jenen allergrössten Theil ausscheiden, mit denen sich nicht reden lässt. Das ist unhöflich gesprochen, aber wir ersparen Zeit und Mühe dabei. Wer sich beim Anhören von Musik einzig und allein durch das körperliche oder seelische Behagen leiten lässt, das die Musik in ihm erzeugt, und das, was ihm angenehm klingt, schön findet, alles Andere aber verwirft, der zählt nicht mit. Bleiben also Diejenigen, die zu hören verstehen, auf deren Urtheil wir also etwas zu geben haben. Es brauchen das durchaus nicht lauter Musiker von Fach, Kunstverständige von Beruf zu sein, aber es müssen Leute sein, die musikalisches Gehör besitzen. Das ist eine Eigenschaft, die bei dem Einen durch die Beschäftigung mit Musik anerzogen, bei dem Anderen aber auch durch zufälliges Anhören entstanden sein kann. „Angeboren“ ist sie bei keinem Menschen, das ist sicher. Wenn Mozart in einem Walde bei einem Einsiedler aufgewachsen wäre, so wäre er ebenso wenig ein musikalisches Ohr wie das Mald der Strauss'schen Operette, Simplicius. Die erste Grundbedingung ist also das musikalische Gehör. Die zweite ist die musikalische Empfindung. Auch diese wird durch die Erziehung und Bildung geläutert und gekräftigt, aber sie findet sich auch, wenn auch selten, in musikalisch gar nicht, oder unzureichend gebildeten Hörern. Ich habe von Leuten, die keine Noten kennen, überraschend richtige Urtheile über Oper und namentlich über Gesang vernommen, während die tägliche Erfahrung lehrt, dass musikalisch grundgebildete Menschen die schiefsten Ansichten über Musik und Musiker äussern und zu Zeiten auch drucken lassen. Aber auch die feinste Empfindung kann täuschen; der innere Halt des Urtheils besteht in der Begründung desselben, die weder angeboren noch anempfunden, sondern nur durch eigenes Nachdenken, Vergleichen, Prüfen erzeugt wird. Erst mit diesem beginnt das musikalische Urtheil, vor welchem die Empfindung ihr Verhör zu bestehen hat. Nur wenn wir uns selber Rechenschaft geben können, warum uns Dieses gefallen und Jenes missfallen hat, können wir mit einiger Sicherheit unserer Empfindung vertrauen. Irrthümer sind in solchen Fällen häufiger, als bei jedem anderen Kunsturtheil, und ein Wechsel der Anschauungen im Laufe der Zeit ist selbst bei erfahrenen und gewissenhaften Kunstrichtern nicht ausgeschlossen, ja bei solchen viel eher möglich, als bei Laien, denn dem ersteren, der es ernst meint mit seiner Kunst, ist es darum zu thun, den Dingen auf den Grund zu kommen und je gewissenhafter er es nimmt mit seinem Amte, desto misstrauischer wird er sein gegen Empfindungen gegenüber, die durch die augenblickliche Stimmung, durch allerhand zufällige Störungen und Nebenumstände beeinflusst sein können. Der einsichtige Beurtheiler wird niemals übersehen, dass die musikalische Produktion, Gesang und Spiel, die flüchtigste, mit dem Augenblick verschwindende Erscheinung in der Kunst ist, die keine Kontrolle in der Empfindung ermöglicht, wie etwa die Beurtheilung eines Bildes, oder einer Statue. Er wird auch unterscheiden müssen, was von der Leistung des Künstlers auf Rechnung zufälliger Störung, momentaner Indisposition zu rechnen ist und was auf das Konto seiner unzulänglichen Mittel zu stellen sei. Der Kritiker, der heute zum zwanzigsten Male dieselbe Sängerin in der „Zauberflöte“ anhört, wird anders urtheilen, als der Hörer, der dieselbe Künstlerin in dieser Oper zum ersten Male hört. Der letztere wird ohne weiters über sie aburtheilen, wenn sie als Königin der Nacht das dreigestrichene F nicht herausbringt, oder nur mühsam erschnappt, der erstere, der diese Arie von derselben Sängerin so oft schon tadellos hat vortragen hören, wird sich sagen, dass es ein blosser Zufall war, eine vorübergehende Anwandlung von Schwäche, eine Erschlaffung der Stimmbänder, die mit der Tüchtigkeit der Leistung nichts zu schaffen hat.

Aber eine andere Frage drängt sich auf, die weit schwieriger zu beantworten ist und selbst bei den feinsten Kennern und Kritikern noch lange keine Erledigung gefunden hat. Giebt es ein über allen Disput und Streit erhabenes Schönes in der Musik, ein absolut Schönes, was allen, die für Musik Sinn und Verständniss besitzen, also nicht blos für den eingeweihten gebildeten Musiker, sondern auch für den musikalisch empfindenden Laien gleichmässig für das Allerschönste gilt? Wir wollen es versuchen, dieser Frage näher zu treten.

Vor einigen Jahren fand sich in Marienbad eine Anzahl Männer zusammen, die allesammt die Musik zu ihrem Berufe erkoren hatten. Der Zufall hatte es gefügt, dass in dieser Tafelrunde die Hauptzweige der Musik, die praktischen wie der theoretische, vollzählig vertreten waren. Es befanden sich unter den Theilnehmenden ein Opernkomponist, ein Symphoniker, ein Oratorienkomponist, ein Pianist, ein Geiger, ein Sänger, ein Hof-Kirchenmusik-Direktor, ein Organist, ein Meister des Kontrapunktes, ein Musikschriftsteller — kurzum, es fehlte auch nicht ein Glied aus der Kette. Scherzend bemerkte der würdige Alterspräsident der kleinen Gesellschaft, dass wir uns sofort als Marienbader Sommer-Akademie der Tonkunst konstituiren könnten, wenn wir dazu Lust hätten — verwehren könnte es uns Niemand. Der Gedanke wurde aufgegriffen und ein unternehmendes Mitglied schlug vor, dass wir sofort die Arbeiten beginnen mögen mit einer Disputation über ein Thema, das ihm schon lange am Herzen liege. „Und das wäre?“ Eine Preisfrage: „Was ist

das Allerschönste in der gesammten Musik?“ Allgemeines Verblüffung. Ein berühmter Musikästhetiker, ein Berliner Professor (der die beste Aesthetik der Tonkunst geschrieben hat, die ich kenne), fuhr von seinem Sitze auf: „Herr, ich plage mich seit zwanzig Jahren mit diesem Problem und Sie wollen diese Frage zwischen Mosel und Sellerie durch Abstimmung erledigen?“ „So ist es nicht gemeint, verehrter Kollege. Wir sind hier an dem edlen Mosler und mit Leib und Seele dieser schönen Kunst ergeben. Wir wollen jeder frisch und frei bekennen, was jedem von uns das Schönste dünkt und nachher zu einem Gesammturtheil gelangen.“ Das leuchtete jedem ein und die Disputation nahm ihren Lauf.

Am längsten und eingehendsten wurde darüber gesprochen, was für eine Gattung Musik eigentlich ins Auge genommen werden sollte. Man kann ja ein Lied von Schubert ebenso gut für das Schönste halten wie ein Quartett von Beethoven. „Auf diese Art gelangen wir nicht zum Ziel“, bemerkte unser Präsident. „Wir müssen uns darauf beschränken eine Stelle in einem Meisterwerke namhaft zu machen, die jeder von uns für das Schönste hält, das er je vernommen. Nur so lässt sich überhaupt auf die Frage antworten. Von der Gesangsmusik aber müssen wir absehen und uns auf die reine, absolute Musik beschränken. Im Liede ist die musikalische Wirkung wohl die überwiegende, aber es wirkt noch ein anderer Faktor mit, wenn auch oft unbewusst für unser Empfinden, die Dichtung. Wer vermag die Wirkung des Gedichtes von jener der Musik beim „Erlkönig“ zu trennen? Also wir verbleiben bei der Instrumentalmusik. Sie wird uns ohnehin so schaffen geben.“

Gegen diese Anschauung wurde von einer Seite Protest erhoben. Der Hof-Kirchenmusik-Direktor, den wir schon im Verdacht hatten, dass er den Preis der H-moll-Messe von Bach zuerkennen wolle und zwar speziell dem Kruzifixus-Satze, behauptete, dass die höchste Wirkung der Musik in der Vereinigung des Wortes mit dem Tone liege. Die gleiche Ansicht machte der Opernkomponist geltend in der stillen Hoffnung, dass der „Freischütz“ als Sieger aus der Preisbewerbung hervorgehen werde. Aber die beiden Widersacher wurden energisch niedergestimmt.

„Sie haben das Recht, meine Herren, ein Separatvotum abzugeben“, besänftigte sie der Präsident.

Es ist aber doch nicht dazu gekommen.

Ueber den Komponisten jener Musik, welche für die allerschönste zu gelten hatte, konnte kein Zweifel sein, wenn man die allgemeine Wirkung im Auge behielt. Kein Anderer besitzt die zwingende Gewalt, die überwältigende Fülle des Ausdrucks wie Beethoven! Zumal, wenn nur der instrumentalen Musik die Rede ist. Hätte die dramatische Musik in Betracht kommen können, so würden sicherlich für Don Juan Stimmen abgegeben worden sein. Aber auf dem instrumentalen Gebiete ist die Ueberlegenheit Beethoven's über jeden Zweifel erhaben.

Es galt nun nicht etwa ein Werk Beethovens, sondern eine solche Stelle ausfindig zu machen, die nicht mehr als wenige Takte enthielt, der man aber eine so universelle, allgemein anerkannte Wirkung nachrühmen darf, um sie an allerhöchst zu stellen in der gesammten Musik.

Das war kein leichtes Ding bei einer solchen Fülle des Herrlichsten, mit dem uns Beethoven beschenkt hat! Wer getraut sich die Wahl zu treffen zwischen der Eroica und der C-moll-Symphonie, der siebenten der achten und gar der neunten? Und die Streichquartette? Die Sonaten! Die Leonoren-Ouverture! Es ist kein Ende, wollte man die erlesenen Schönheiten nebeneinander stellen. Aber schliesslich musste doch ein Ausweg gefunden werden. Nach endlosem Für und Wider blieben zwei Stellen zu Schwebe, zwischen welchen die Entscheidung schwankte. Die eine die berühmte „himmlische“ Stelle im Allegretto der A-dur Symphonie, die andere die nicht minder bekannten Takte der Adagio der neunten Symphonie. Ausdrücklich wurde hervorgehoben, dass nicht der musikalische Werth entscheidend sei bei diesem Urtheil, sondern die diesen beiden Perioden innewohnende hinreissende Kraft des Ausdrucks und jene seltene Art der Originalität, die von Jedermann sofort verstanden wird.

Die Sache schien entschieden. Da erhob sich im letzten Moment einer aus der Gesellschaft, der sich bis dahin schweigend verhalten hatte. „Wir haben Einen vergessen“, begann er. „Wollen wir der absoluten Schönheit den Preis zuerkennen, so dürfen wir nicht ausschliesslich die Wirkung im Auge behalten, kommt es nur auf diese an, so wird man zwischen den letztangeführten beiden Stellen schwerlich eine Entscheidung treffen können. Ja es gibt bei Beethoven noch ein paar weitere Stellen, die ich ohne weiteres den genannten gleichstellen möchte. Aber wir dürfen neben der Wirkung, die ich willig als den ersten Faktor anerkenne, nicht die Mittel vergessen, der Art, wie diese Wirkung hervorgebracht wird. Je einfacher diese Mittel sind, desto höher steht — bei gleicher Wirkung — das Kunstobjekt selbst da. Die reinste, höchste Wirkung wird aber durch die einfachen Mittel erzielt und diese bestehen nicht in der Anwendung des Orchesters einer Vielheit von Instrumenten, sondern des einfachen Streichquartettes. Die Harmonie dieser vier Instrumente ist die edelste, die gleichgestimmteste, die überhaupt denkbar ist. Wenn diese Harmonie überdies einer solchen Wirkung fähig ist, wie wir sie in den letzten Quartetten finden, so muss diese Musik für die schönste anerkannt werden. Das Ausdrucksvollste, das wir in dieser Gattung besitzen, finde ich in einer Stelle des Cis-moll-Quartettes (Op. 131) in jener Variation, Nummer 6, im $^{9}/_{4}$ Takte, die mit Adagio ma non troppo e semplice überschrieben ist. Ich kenne nichts Ergreifenderes in der Musik, nichts, was mit so zwingender Gewalt auf den Hörer eindringen würde, nichts, was so überirdisch erklingen möchte, wie das selige Niedergleiten dieses Gesanges, von dem mit Cantabile bezeichneten Takte an bis zum Schlusse dieser unvergleichlichen Stelle.“

Kein Widerspruch ward laut. Wir alle waren überzeugt, dass der Sprecher das Richtige getroffen hatte. Noch am selben Abend fand sich die Gesellschaft in dem Salon unseres verehrten Präsidenten zusammen, wo sich bereits ein treffliches Streich-

quartett entgegnanden hatte. Andächtig lauschte ein jeder den unsterblichen Klängen des Cesmolt Quartettes und als die Spieler bei der erhabenen Stelle angelangt waren, schien es, als ob ein leises Flügelrauschen durch den Raum ginge. Wir aber meinten, dass wir „seines Geistes einen Hauch verspürt.“

(Neue politische Volkszeitung.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 25. April 1888.

Am 11. April kam im Kgl. Opernhause Theobald Rehbaum's komische Oper „Turandot“, die erste Novität in diesem Winter, zur Aufführung. Den Text, den sich der Komponist „frei nach Gozzi“ selbst gedichtet hat, und der aus der Schiller'schen Uebersetzung allgemein bekannt ist, hat in der vorliegenden Gestalt wesentliche Veränderungen erfahren. Schon dadurch, dass die ganze Handlung aus dem barbarischen China nach dem schönen Kaschmir verlegt ist, hat dieselbe ein freundlicheres Kolorit erhalten, aus dem heraus uns die Personen sympathischer erscheinen und unserem Denken und Empfinden näher treten. In der äusserst geschickten Anordnung und Ausbeutung des Stoffes, sowie in der glücklichen Lösung des Knotens muss man Rehbaum's Talent für das Dramatische entschieden anerkennen. Was nun die Musik betrifft, so hat auch der Komponist Rehbaum sich ebenfalls mit grossem Geschick seiner Aufgabe entledigt, ohne sich in musikalische Tiefsinnigkeiten und Grübeleien zu verlieren; ist dieselbe, wie es ja die Sache fordert, von leichter, liebenswürdiger Art, an der sich der Laie erfreut, und der auch dem Kenner einige frohe Stunden des harmlosen Genusses bereitet. Es würde zu weit führen, sollte man die vielen wohlgelungenen Solonummern und die äusserst geschickt gearbeiteten Ensemblesätze einzeln anführen, besonders erwähnt sei nur die Einführung des Melodramatischen, das in der Räthselscene von hohem poetischen Reiz ist. Der überaus freundliche Erfolg, dessen sich das Werk bei seinen bisherigen Aufführungen jedes Mal zu erfreuen hatte, spricht deutlich dafür, dass dasselbe lebhaften Anklang im Publikum gefunden hat. Den vortrefflichen Darstellern Frl. Leisinger (Turandot), Herrn Heinrich Ernst (Kalaf) und den Damen Lammert und Globig, sowie den Herren Krolop, Schmidt und Oberhauser, die bei der ersten Aufführung nach jedem Akt mit dem Komponisten lebhaft gerufen wurden, gebührt für ihre ausgezeichnete Wiedergabe in Gesang und Spiel uneingeschränktes Lob. Um die Inscenirung hatte sich Herr Regisseur Salomon und um die musikalische Leitung Herr Hofkapellmeister Kahl sehr verdient gemacht. W. B.

Am 27. März gab der Baritonist Hr. Walter Presling mit der kleinen russischen Pianistin Maria Balatoff ein Konzert im Hotel de Rome. Ueber die Letztere ist an dieser Stelle schon berichtet worden. Der Sänger hat eine ganz angenehme, aber nur kleine Stimme. Der Vortrag ist zu loben, die Tonbildung müsste aber freier, offener sein.

Der Pianist Hr. Lamond, der ebenfalls schon als solcher in unserem Blatt Anerkennung gefunden hat, gab am 28. März noch ein drittes Konzert, in welchem er sich als Komponist vorstellte, und in dieser Eigenschaft sich vollste Achtung errang. Er spielte mit Hrn. Heinr. Grünfeld eine Violoncello-Klaviersonate in D-dur, und mit demselben Herrn und dem vortrefflichen Violinisten Hrn. Gregorowitsch ein Klaviertrio in H-moll eigener Komposition. Hübsch in der Erfindung, reif und gewandt in der Faktur, erfreuten beide Werke besonders noch durch den ausgesprochenen Formensinn, das schöne Maass, die wirkungsvolle Steigerung. Führt Hr. Lamond (ein noch junger Schotte, in Deutschland musikalisch erzogen) in dieser Weise fort, so dürfen wir noch sehr Gutes von ihm erwarten. Seine Art ist am meisten Brahms verwandt.

Am Charfreitage, den 30. März, führte Hr. Mus.-Dir. A. Eckerlée sein Oratorium „Golgatha“ im Konzerthause auf. Das Werk ist bereits seit Jahren bekannt. Auch diesmal legte es ein günstiges Zeugniss von dem tüchtigen Können seines Verfassers ab. Die Damen Kophe und Martha Schwarz sowie die Herren Müller-Kansberg und Schinkel sangen mit gutem Erfolge die Soli. Der Saal war vollständig gefüllt.

Die achte Sinfonie-Soirée der Kgl. Kapelle fand am 31. März im Theaterraum des kgl. Opernhauses statt. Sie bildete eine Trauerfeier für den verewigten Kaiser. Den Anfang machte Raff's Ouverture über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott“, ein zwar schön gearbeitetes wirkungsvolles Stück, dem nur die eigentliche kirchliche Weihe und Stimmung fehlt. Dann folgte das Benedictus aus Cherubini's „Missa solemnis“, von den Damen Hiedler und Lammert und den Herren Heinr. Ernst und Krolop sehr wirkungsvoll gesungen. Letzterer sang ausserdem noch die herrliche Arie aus Händel's Josua „Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild“ mit schönem Ton und Vortrag. An Orchesterwerken kamen ausserdem noch Bach's D-dur Orchestersuite und Beethoven's Eroica-Sinfonie unter Leitung des Hrn. Kapellmeisters Deppe zu vortrefflicher Ausführung.

Der hochgeschätzte Wiener Baritonist Hr. Reichmann gab am 1. April (Ostersonntag) bei Kroll einen Liederabend. Wieder entzückte seine wahrhaft herrliche Stimme, die der feinsten Schattirungen fähig ist, der nur mitunter noch ein grösseres Maass von der schönen, grossen Leidenschaft zu wünschen wäre. Eine scheinbar vorhandene Nervosität liess dem Sänger nicht Alles gleichmässig glücken, der vortreffliche Künstler schien nicht immer die Zügel fest in Händen zu haben. Aber das wundervolle Organ berückt doch stets den Hörer. Der Beifall war wahrhaft stürmisch. Die Pianistin Frl. Clare Krause spielte recht löblich Chopin's herrliche Fantasie Op. 49 und kleine Stücke von Tschaikowski, Rubinstein, Paderewski, Ph. Scharwenka und M. Moszkowski.

Das dritte Montags-Konzert der Herren Dr. H.

Bischoff und W. Hellmich fand, der Feiertage wegen, am Mittwoch den 4. April statt. Frau Amalie Joachim sang in demselben mit dem gewohnten grossen Erfolge vier Lieder von E. E. Taubert, sehr bemerkenswerthe Kompositionen, von denen besonders das erste „Spielmannslied“ und das „Lauras-Wiegenlied“ sehr gefielen. Ausserdem sang die grosse Künstlerin noch fünf geistliche Lieder von J. S. Bach mit schönstem Ton und innigstem Vortrag. Die Herren Dr. Bischoff und Kgl. Kammermusiker Fr. Gentz spielten Kiels interessante g-moll Klavier-Viola-Sonate, Hr. Kammermusiker C. Philipsen mit gutem Gelingen mehrere Violoncellosoli und alle vier Herren zum Schluss E. E. Tauberts längst bekanntes und geschätztes Klavier-Quartett in E-dur.

Der Pianist Hr. Jos. Neugebauer konzertirte am 5. April im Saal des Hotel de Rome. Er spielte Chopin, Raff, Tschaikowski und Liszt, konnte aber durch seine Vorträge, die noch der Reife entbehrten, keine Befriedigung erwecken. Der Schritt in die Oeffentlichkeit war noch etwas verfrüht. Auch der Violinist Hr. Herold hatte kein sonderliches Glück, dagegen erfreute die Sängerin Frl. Olga Sillem, wie schon öfters gerühmt, durch ihr schönes, gut geschultes Organ und guten Vortrag.

Am 6. April fand das zehnte und letzte der von der Konzert-Direktion Herrmann Wolff veranstalteten, von Dr. Hans von Bülow geleiteten Konzerte statt. Die Berliner musikliebende Gesellschaft ist Hrn. Wolff für sein Unternehmen zum grossen Dank verpflichtet, durch die seinen Bemühungen zu verdankende Erhaltung der Philharmonischen Kapelle ist Berlin vor einem grossen Schaden bewahrt worden, denn ohne dieselbe wären die grossen Konzerte fast unmöglich gewesen, wäre unser ganzes Musikwesen auf eine niedrige Stufe zurückgesunken. Indem Hr. v. Bülow das treffliche Material vorfand, konnte überhaupt an derartige Konzerte gedacht werden. So tüchtig die früheren Dirigenten der ehemaligen Philharmonischen Gesellschaft auch leisteten, es fehlte der einheitliche Plan. Ueberall war ein Stören und Durchkreuzen selbst der besten Absichten bemerkbar. Jetzt herrschte ein Wille, und ein klarer, zielbewusster. Die Herren v. Bülow und Wolff dürfen mit Freude und Genugthuung auf die Ergebnisse des Winters 1887—88 zurückblicken. — Der Riesensaal war am 10. Konzert natürlich ausverkauft. Spielte doch Dr. v. Bülow selbst, und zwar Hummel's H-moll Konzert, Schubert's G-dur-Impromptu (op. 90) und die 32 Variationen in C-moll von Beethoven. Wie er diese Werke spielte, ist überflüssig zu sagen. Aber auch sein Geist konnte dem schablonenhaften Hummel'schen Werk keinen neuen lebendigen Odem einflössen. Es hat seine Zeit gehabt. An Orchesterwerken kamen die erste Sinfonie in C-moll von Brahms, Beethoven's Egmont-Ouverture, Wagner's Meistersinger-Vorspiel und zwei neue Orchesterwerke zur Aufführung: das erste eine „Lustspiel-Ouverture“ von E. E. Taubert, ein fein gearbeitetes, kunstvolles Werk, dem nur ein paar kräftige Lichter und Schatten zu wünschen wären, und ein „Phantastischer Zug“ von M. Moszkowski, ein im Sinne der neuen französischen Schule verfasstes, sehr wirkungsvolles, glänzend instrumentirtes Stück. In allen diesen Werken bewährten wieder der geistvolle Dirigent und die vortreffliche Kapelle alle ihre Vorzüge. Als der Beifall kein Ende finden wollte, richtete Hr. v. Bülow einige warme Dankesworte an das Publikum, das sich freuen wird, im Winter 1888—89 an's fröhliche Ende den fröhlichen Anfang anzuknüpfen, und zwar im neu umgebauten Saal der Philharmonie.

Ein neues „Deutsches Damen-Quartett“, die Damen Thomas, Spies und zwei Schwestern Menzel, sang am 7. April in der Singakademie. Noch besitzt diese Vereinigung nicht Alles, was ihr nothwendig ist. Die Intonation ist noch nicht ganz zuverlässig, der Zusammenklang der Stimmen noch nicht überall fein genug abgewogen. Ausserdem ist das Pianissimo fast zur Manier geworden, es fehlt neben diesem Schatten das nöthige Licht. Ein Quartett von vier Frauenstimmen ist immer ein Wagniss, und nur bei ungewöhnlichem Material und Können von grosser Wirkung. — Der Pianist Herr Agghazy spielte Tausig's etwas trockene „Zigeunerweisen“ und eigene Variationen, sehr hübsch gearbeitet, nur viel zu lang, mit schöner Technik und gutem Vortrage.

Die Herren Sally Liebling und Kgl. Kammermusiker Felix Meyer gaben am 9. April ein Konzert in der Singakademie. Beide haben seit Jahren in der Berliner Musikwelt einen guten Namen, der erste als geschmackvoller Pianist, der zweite als vortrefflicher Geiger. Auch dies Konzert bekräftigte die gute Meinung, welche man von Beiden hegen hat. Herr Liebling spielte Weber's F-moll-Konzert, Liszt's ungarische Fantasie (mit Orchester) und einige kleinere Stücke mit jener Sauberkeit und Eleganz, die man von ihm gewöhnt ist. Herr Fel. Meyer entwickelte in einem neuen Violin-Konzert von Fabian Rehfeld, einem gefälligen, dankbaren Virtuosenstück, alle seine schönen Eigenschaften: grossen, warmen Ton und bedeutende, zuverlässige Technik. Ausserdem spielte der Künstler noch Wieniawski's Legende und Tarantelle mit gleichem Erfolge. Die Herren wurden von unserer sehr geschätzten Konzertsängerin Frl. Therese Zerbst unterstützt. Sie sang das Gebet der Elisabeth aus Wagner's Tannhäuser und einige Lieder mit bestem Gelingen, reichen Beifall erntend.

Zum Schluss muss noch über das grösste künstlerische Thun unserer Königl. Oper in dieser Spielzeit berichtet werden: über die erste Aufführung von Wagner's „Rheingold“, welches am 20. April endlich in Scene ging. Ueber die Bedeutung dieses mächtigen Werkes noch Worte zu verlieren, hiesse Eulen nach Athen tragen. Es sollte in diesem Winter die ganze Trilogie zur Aufführung kommen — der Gährungszustand unseres Hoftheaters liess es aber nicht zu. Die Aufführung unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe war eine vorzüglich gelungene. Die Sänger Betz (Wotan), Heinrich Ernst (Froh), Biberti und Schickel (Riesen) und die Damen Leisinger, Renard, Lammert (Rheintöchter), Staudigl (Fricka) und Hiedler (Freia) leisteten meist Vortreffliches. Die Ausstattung ist

zauberhaft. Regisseur Balumann, Maschinerie-Oberinspektor Brandt Alle sind des grössten Lobes würdig.

Theobald Rehbaum.

Der Gesang-Verein „Tannhäuser" (Dirigent Herr Konzertmeister Max Dahme) gab am 14. April, im Saale des Architekten-Hauses sein 6. Konzert.

Als grösseres Chorwerk war das Romberg'sche Lied von der Glocke gewählt worden, welches die, aus etwa 46 Damen und 30 Herren bestehende Vereinigung, mit lebendiger Auffassung, deutlicher Textaussprache und grosser rhythmischen Präzision durchführte. Von den Solisten — Frau Marie Böhme (Sopran), Herr Hans Ferdy (Tenor) und Herr Rudolf Schmalfeld (Bass) — erfreute besonders der Letztere (ein Schüler des Herrn O. Eichberg) durch warme Auffassung und gut disziplinirten Gebrauch seiner Stimmmittel. Der Vortrag des Alard'schen Doppel-Konzertes für 2 Violinen bot dem Dirigenten des Vereins, Herrn Konzertmeister Dahme und dem jugendlichen Violinisten Herrn Paul Hennig Gelegenheit zu einer anerkennenswerthen violinistischen Leistung. Herr F. Lubenow erwies sich als geschickter Begleiter am Klavier. Auch das mitwirkende Streich-Orchester (gebildet aus Schülern des Rechlin'schen Konservatoriums) zeigte sich seiner Aufgabe gewachsen. Der Beifall war ein allgemeiner und wohlverdienter.

—eß.

In dem Wohlthätigkeits-Konzert, das Herr Franz Grunicke am 20. April in der „Neuen Kirche" gab, führte derselbe einen seiner Orgelschüler, Herrn Scheve vor. Derselbe bekundete alle die an dem Spiel seines Lehrers so oft gerühmten Vorzüge: Sicherheit, Klarheit, Kraft und die Befähigung für künstlerische Registrirung. Wir hörten von demselben Alb. Bechers A-moll-Fuge und Mendelssohns F-moll-Sonate, die mit bestem Gelingen zur Ausführung gelangten. Von den übrigen Mitwirkenden ragte besonders Frl. Luise Reimann hervor, die mit schöner, vorzüglich gebildeter Stimme und schlichter, inniger Empfindung, Bachs Arie „Mein gläubiges Herze" und Händels „Er weidet seine Heerde" vortrug. Stimme und Vortragsart haben etwas ungemein sympathisches. Noch sei des Herrn Rolle gedacht, von dem wir zwei Arien von Raff und Bimmer stylvoll und kunstgerecht vortragen hörten.

—e.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Herren Prof. Reinhold Succo in Berlin, Hofkapellmeister Alb. Dietrich in Oldenburg und Komponist Friedrich Gernsheim in Rotterdam sind zu ordentlichen Mitgliedern der kgl. Akademie der Künste zu Berlin gewählt worden.

— Dem königl. Musikdirektor Hermann Bauer ist bei seiner Pensionirung in Barkardt auf seine Verdienste um den Gesangunterricht der rothe Adler-Orden 4. Klasse verliehen worden.

— Dr. Hans v. Bülow überwies der Hamburger Stadttheaterkapelle wiederum einen Betrag von 1000 *M* für die Pensionskasse. Die Fortführung der dortigen Abonnementskonzerte unter Bülows Leitung ist auch für das Jahr 1888/89 gesichert.

— Am 1. Oktober d. J. kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Vertheilung. Jedes derselben beträgt 1500 *M*. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Die Verleihung erfolgt an Schüler der in Deutschland vom Staat unterstützten musikalischen Ausbildungs-Institute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Anstalten gemacht hat. Ausserdem können auch preussische Staats-Angehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für geeignet erachtet. Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staate unterstützten Institute ertheilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institut ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Anstalten u. s. w.) zu verleihen. Sämmtliche Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der oben gedachten Bedingungen und einem kurzen, selbstgeschriebenen Lebenslauf, in welchem besonders der Studiengang hervorgehoben wird, und nebst einer Bescheinigung der Reife zur Konkurrenz durch den bisherigen Lehrer oder dem Abgangszeugniss der zuletzt besuchten Anstalt bis zum 1. Juli cr. an das Kuratorium — Berlin W., Wilhelmstr. Nr. 70a — einzureichen. Den Bewerbungen um das Stipendium für Komponisten sind einige Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, dass die Arbeit ohne fremde Beihülfe ausgeführt worden ist, beizufügen. Die Verleihung des Stipendiums für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer im September d. J. in Berlin durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung.

— Das offizielle Programm der im nächsten Sommer in Bayreuth stattfindenden Bühnenfestspiele lautet nach den „Münch. N. N." wie folgt: Am 22., 25., 29. Juli und 1., 5., 8., 12., 15., 19. August wird „Parsifal" am 23., 26., 30. Juli und 2., 6., 9., 13., 16. August werden „Die Meistersinger" zur Aufführung gelangen. Die Aufführungen beginnen um 4 Uhr nachmittags und enden gegen 10 Uhr abends. Zwischen den einzelnen Aufzügen sind längere Pausen. Eintrittskarten sind vom Verwaltungsrathe der Bühnenfestspiele zu beziehen. Wohnungen werden unentgeltlich vom Wohnungskomité (Bureau während der Festspielzeit am Bahnhof) vermittelt. Die Vertreter der Hauptpartien sind: 1) Für „Parsifal": Kundry: die Damen Materna-Wien, Malten-Dresden, Sucher-Hamburg. Parsifal: die Herren Gudehus-Dresden, Winkelmann-Wien, als weiterer Vertreter ist von

Dyck in Antwerpen in Aussicht genommen. Am lertas die Herren Rothmann-Wien, Schmedemantel-Dresden. Gurnemanz: Wiegand-Hamburg, Gillmeister-Hannover, Klingsor: Plank-Karlsruhe, Schmedemantel. 2) Bei den „Meistersingern": Hans Sachs: Reichmann, Gura, Plank. Für Herrn Gura würde eventuell Herr Schmedemantel eintreten. Pogner: die Herren Wiegand, Gillmeister. Eva: die Damen Malten, Sucher, Bettaque-Bremen. Walther Stolzing: die Vertreter des Parsifal. Magdalene: Frau Staudigl-Berlin. Beckmesser: Friedrichs-Bremen, Körner-Karlsruhe. David: Schrötter-Wien, Hofmüller-Darmstadt. Kothner: Plank, Heltstadt-Halle.

— Die Erhebung einer Klaviersteuer wurde vor kurzem vom Oberlehrer Dr. Zelle in einem im Fröbelverein gehaltenen Vortrag angeregt, der die Bedeutung der Musik für die Erziehung in den ersten Kinderjahren behandelte. Freilich will Herr Dr. Zelle nicht alle Klaviere steuerpflichtig machen. Wie, so führte er unter Beifall aus, bei der Hundesteuer die Ziehhunde steuerfrei sind, so müssen auch bei einer Klaviersteuer die für Lehrzwecke dienenden Instrumente von der Steuer befreit sein.

— Dlair Clavi-Harp hat sich in einem Recital, welches jüngst in London abgehalten und in welchem dieses Instrument von Frl. Dratz gespielt wurde, als vortrefflicher Ersatz für Harfe erwiesen, ja man ist diesem Instrument durch die Möglichkeit der Entfaltung einer grösseren Technik überlegen, während doch die Klangwirkung dem Original so nahe als möglich kommt.

Eisenach. Der hiesige Musikverein, unter Prof. Thureaus Leitung, brachte in seinem jüngsten Konzert Bungerts melodisches Gedicht für grosses Orchester „Auf der Wartburg" zu erstmaliger Aufführung. Die Eisenacher Zeitung nennt das Werk „interessant und stimmungsvoll".

Stuttgart. Im achten Abonnementskonzert der Kgl. Hofkapelle brachte das Streichorchester ältere, bisher in Vergessenheit geratene Tonstücke zu Gehör, welche der verdienstvolle Herr Hugo Wehrle zu neuem Leben erweckt hat. Die Arie in C-dur von J. S. Bach, von Herrn Wehrle harmonisiert, macht sich in dieser Bearbeitung für die Streichinstrumente sehr ansprechend, ebenso „Allemande", „Sarabande" und „Gebell", ursprünglich für Klavier komponiert, von Purcell, einem Komponisten, der von 1658 bis 1695 in England lebend, grosses Ansehen als Tonsetzer und Organist genoss. Herr Wehrle hat diese kleinen Tonstücke mit viel künstlerischem Takt und Verständnis bearbeitet, sie erschienen bei Breitkopf und Härtel in der Sammlung „Aus alten Zeiten" für Klavier und Violine.

Meinungs-Austausch.

In Folge Ihrer Frage über die Ueberschrift von Haydns Sinfonie „La Roxelane" habe ich mich auf's Suchen begeben, in der Königl. Bibliothek von einem zum anderen geleitet, alle möglichen Bücher nachgeschlagen, und schliesslich auch eine ziemlich sichere Spur gefunden. Da ich aber meiner Sache gern ganz sicher sein wollte, so schrieb ich noch an Breitkopf & Härtel und bekomme soeben folgende Bestätigung: „Nach dem handschriftlichen thematischen Verzeichnisse der Werke Haydn's ist nicht die Sinfonie mit dem Paukenschlage, sondern die Sinfonie No. 31 C dur mit „La Roxelane" bezeichnet und trägt nach C. F. Pohl's Mitteilung den Namen, weil das variirte Allegretto die französische Romanze Roxelane zum Thema hat."

Vielleicht genügt das Ihrem Frager und er begiebt sich, wenn er noch nicht zufrieden ist, selbst auf's Suchen, wer der Komponist der französischen Romanze ist. Anna Mosch

Antworten.

F. Z. Frankfurt a. M. Mit einigen Hinzufügungen ganz unsere Methode. — Die Besprechungen sind eingegangen.

A. M. Rob. Franz, Bitter und W. Tappert halten die Lukaspassion Bachs nicht für echt. Bitter schreibt darüber in seiner Geschichte des Oratoriums: „Die Lukaspassion ist in einer Abschrift vorhanden, welche unzweifelhaft von Seb. Bachs eigener Hand herrührt und daher vielfach für ein wirkliches Werk des Meisters gehalten worden ist. — Wenn schon unzweifelhaft nicht eine eigene Arbeit Bachs, so rührt sie doch aus seiner Zeit her und kann möglicherweise als eines jener Werke betrachtet werden, welche ihm als Vorstudien für seine eigenen Passions-Oratorien gedient haben." Spitta hingegen hält die Lukaspassion für echt. —

F. r. B. Lemberg. Sie erhalten die Statuten in den nächsten Tagen.

Schw. Grandenburg. Mit Dank angenommen. Bitte um den Titel.

Frau A. Tsch. Odessa. Seien Sie versichert, dass ich Ihrer Anstalt stets das regste Interesse entgegenbringen werde.

L. B. Ich weiss nicht, von wem der ungenaue Bericht herrührt, den die politischen Zeitungen über die letzte Sitzung des Berliner Musiklehrer-Vereins brachten. Um nur eins hervorzuheben: Ein Misstrauensvotum wurde allerdings dem Vorstande erteilt, dieser bestand aber zur Zeit nur aus 3 Mitgliedern, da alle übrigen zu Anfang der Sitzung ihr Amt freiwillig niedergelegt hatten. (Vergl. den Sitzungsbericht in dieser No.)

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Donnstag, den 17. April: Ausserordentliche General-Versammlung. 1. Krankenkasse der Vereins. Herr Wehrenpfennig erstattet Bericht über das Gutachten des Sachverständigen, Dr. Zillmann ab, welches nicht zu Gunsten des Antrags, das Krankengeld von 6 auf 9 ℳ wöchentlich zu erhöhen, ausgefallen ist. Dr. Zillmann zieht in den in den letzten

Jahren ausserordentlich gestiegenen Zahlungen die Gefahr dass bei derartiger Zunahme des Vereins kaum nicht ausreichen möchte. Herr Werkenthin will die Sache trotzdem weiter verfolgen und es sei einen abschlägigen Bescheid der Polizei-Behörde ankommen lassen. Nach kurzem Meinungsaustausch über die Form des Antrags zwischen den Herren Lessmann, Alsleben und Werkenthin wird demgemäss beschlossen. Herr Prof. Stimaler schlägt vor, durch freiwillige Beiträge von Mitgliedern und Musikfreunden die Fonds der Kasse bis zu der Höhe zu bringen, welche der Sachverständige für nöthig erachtet, um den Mitgliedern 9 anstatt 6 ℳ wöchentliches Krankengeld gewähren zu können. II. Sitzung des allgemeinen Vereins. Herr Professor Alsleben eröffnet dieselbe mit kurzer Ansprache. Es seien, hervorgerufen durch Meinungsstreiten unter einigen Vorstandsmitgliedern, Anklagen erhoben worden, er bitte man möge in den nachfolgenden Debatten Nachsicht üben und milde urtheilen, wenn Inkorrektheiten vorgekommen wären; er dankt für das ihm bisher entgegengebrachte Vertrauen und legt damit sein Amt nieder. Ihm schliessen sich die Herren Professor Xaver Scharwenka und E. Olbrich sogleich an, im Verlauf der Sitzung noch die Herren Dubrilasch und Foster. Die Herren Werkenthin und Dr. Kalischer sprechen zu ihrer eigenen Vertheidigung gegen die in dem Scharwenka'schen Rundschreiben wider sie erhobenen Anklagen, die sich auf verschiedene Inkorrektheiten und Willkürlichkeiten in Behandlung von Vereinsangelegenheiten beziehen. Ihre Aeusserungen widerlegten die Herren Professor Lhachhorn, der eine Inkorrektheit bei der Namensunterschrift der Kuratoriumsmitglieder feststellt, ferner die Herren Prof. Breslaur, O. Eichberg, Schlottmann, Olbrich, Schumann und Lessmann. Aus der Versammlung wird beantragt, Herr Dr. Kalischer möge für diesen Abend den Vorsitz niederlegen, was derselbe verweigert. Herr Professor Lhachhorn fordert die Versammlung auf, sich darüber zu äussern, ob das Kuratorium korrekt gehandelt habe. Demselben wird einstimmig ein Vertrauensvotum ertheilt, dem Rendanten und Schriftführer jedoch mit überwältigender Majorität ein Misstrauensvotum und zwar wegen Willkürlichkeiten in der geschäftlichen Verwaltung. Trotzdem erklärten die Herren Dr. Kalischer und Werkenthin im Amte bleiben zu wollen. Die Versammlung trennte sich in grösster Erregung.*)

*) Die Herren Werkenthin und Dr. Kalischer haben nachträglich ihr Amt niedergelegt. E. B.

Dienstag, 8. Mai 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Ausserordentliche General-Versammlung

Krankenkasse des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Tagesordnung: 1. Mittheilung über die Revision der Kasse und der Bücher

2. Antrag auf sofortige Wahl des Vorstandes.

Das Direktorium: A. Hempl.

Dresdner Tonkünstler-Verein.

IV. Produktionsabend.

Wie alle Produktionsabende unseres Tonkünstler-Vereins, so war auch dieser letzte im gegenwärtigen Winter glänzend besucht. Zuerst das B-dur-Trio für Klavier, Geige und Violoncello von A. Rubinstein. Das durchaus klar, mit vollendeter Beherrschung der Kunstform angelegte Werk hinterliess den besten Eindruck. Um die Aufführung erwarben sich die Herren J. Schubert (Klavier), königl. Kammermusici Kratina (Geige) und Bürchl (Violoncell) grosse Verdienste. — Um bei der Kammermusik zu bleiben, sei an 2. Stelle die Schlussnummer des Programms, das Oktett für Streichinstrumente (4 Geigen, 2 Bratschen, 2 Celli) von J. S. Svendsen, genannt. Der nordische Komponist entfaltet in diesem, ein nationales Gepräge nicht verleugnenden Werke eine reiche Melodik, in der wir die Hauptstärke des Werkes erblicken. Dasselbe wurde von den Herren Feigerl, Lange Frohberg, Eriekson (König (Geige), Wilhelm Schreiter (Bratsche), Stückmann und Stenz (Violoncell) mit vorzüglichem Zusammenspiel vorgetragen. In der Mitte stand Beethoven's reizvolles Rondino in Es-dur für Blasinstrumente, und zwar 2 Oboen (Herren Liebing und Pietzsch), 2 Klarinetten (Herren Demnitz und Förster), 2 Fagotten (Herren Stein und Eisenbach) und 2 Hörner (Herren Hübler und Ehrlich). Auch dieses herrliche, mit meisterhafter Verwendung der Instrumente komponirte Werk wurde mustergiltig wiedergegeben. Besonders möchten wir die Herren Hübler und Ehrlich wegen ihrer virtuosen Leistung auf ihren schwierigen Instrumenten hervorheben. In den Zwischennummern begrüssten wir zwei liebe Gäste, Baron und Frau Hildach, welche Rubinstein's „Wandrer's Nachtlied", O. Nicolai's „Auf ewig Dein", zwei bekannte reizende Duette C. Reinecke's „Wiegenlied im Frühling" von Rob. Reinick und „Kein Sorg' um den Weg", von Kl. Groth, und zwei Duette „Frühlings Einzug" von C. Witting, eine sehr ansprechende, edle und mit guter Stimmführung gearbeitete Komposition und „Nun Sonne, geh hinab" von Th. Gerlach, mit Meisterschaft vortrugen.

Zehnter Uebungs-Abend.

1. Quartett, F-dur, für Streichinstrumente von L. Cherubini. (Manuscript.) Zum ersten Male. (Herren Lauterbach, Bockwitz, Wilhelm und Grützmacher.) 2. Sonate, D-dur op. 45, für Pianoforte und Violine von Carl Grammann. Zum ersten Male. (Herren Scholtz und Lauterbach.) 3. Quartett, C-dur, für Streichinstrumente von W. A. Mozart. (Herren Lauterbach, Bockwitz, Wilhelm, Grützmacher.)

Elfter Uebungs-Abend.

1. Sonate, op. 100, A-dur, für Pianoforte und Violine von J. Brahms. Zum ersten Male. (Herren Roth und Feigerl.) 2. Klavierstücke (bisher noch unbekannt) von L. v. Beethoven. a) Zwei Bagatellen. Componirt 1797. Presto, Allegretto. b) Klavierstück, B-dur. c) Allegretto, C-moll. d) Sechs Ecossaisen, Es-dur. (Herr Buchmayer.) 3. Trio (op. 55, B-dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell von A. Rubinstein. (Herren J. Schubert, Kratina und Bürchl.)

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Am 7. April veranstaltete der hiesige Tonkünstler-Verein anstatt eines seiner anregenden Familienabende im kleinen Saale des oberen Museums, wozu eine stattliche Anzahl von Angehörigen und Gästen des Vereins sich einfanden. Er wurde, wie gewöhnlich, durch eine musikalische Aufführung eröffnet, deren Programm im Geiste des Vereinszwecks gewählt worden war, und aus fast lauter Novitäten, darunter Werke von drei Mitgliedern des Vereins, bestand. Zu Anfang kam ein angenehm feines Streichtrio in A-dur (op. 27) von H. v. Herzogenberg durch die Herren Künzel, Klein und Seitz zur wohl abgerundeten Wiedergabe, ferner Flötenstücke von Goepfert und Pazzini (Kammervirtuose Karl Krüger), Lieder von Emmerich und Lerlei (Sängerin Wehrle (Frl. Marie Dietrich, Hofopernsängerin, als Gast), und 2 ganz neue Violinkompositionen gediegener Art von Paul Kleegel. G.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 10.	Berlin, 15. Mai 1888.	XI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Entwickelung der Klaviermusik und des Klavierspiels bis auf die Neuzeit.

Von C. Haase.

Die herrschenden Ideen und Ziele einer jeglichen Kunstepoche sind gewissermassen das Spiegelbild ihres Zeitgeistes, und ihre Resultate stehen nicht minder mit der kulturhistorischen Entwickelung der Völker, als mit der ästhetischen Erziehung der Individuen in inniger Wechselbeziehung. Daher zeigt die Geschichte der Künste im allgemeinen, wie auch besonders der Entwickelungsgang der Klaviermusik, eine Reihenfolge in mannigfaltiger Beziehung zusammenhängender und sich ergänzender Perioden. — Wir bemerken ein stetiges Werden, Wachsen und Vollenden. Aus der abblühenden alten Zeit keimt und spriesst die Frühlingssaat einer lebenskräftigen neuen empor. Das Genie schafft unbewusst originale Formen, Talent und Kunstfleiss bilden dieselben weiter aus, bis ein neuer genialer Meister sie zur höchsten Kunstvollendung führt. Seine Epigonen treten die Erbschaft der Tradition zumeist pietätvoll an, um zunächst durch eigene Kraft Kapital daraus zu schlagen. Aber indem sie den alten Stoffen zeitgemässere Ideen zuführen, erblüht allmählich unter dem Sichten, Umgestalten und Verbessern des traditionellen Alten das ernteverheissende Saatfeld einer neuen Kunstära.

Erfolgreiche Neuerungen auf rein geistigem Gebiete der Kunst haben stets anregend und fördernd auf die Technik gewirkt, und umgekehrt sind wesentliche Fortschritte in der Technik oft der Impuls zu neuen Kunstideen gewesen. Andererseits geht die technische Entwickelung Hand in Hand mit der Vervollkommnung der mechanischen Hilfsmittel, daher haben alle bedeutenden Verbesserungen im Instrumentenbau auch eine gewisse günstige Rückwirkung auf den Fortschritt der Klaviermusik ausgeübt und umgekehrt.

Den Jahrhunderte währenden ersten Ausgestaltungsprozess des Klaviers, von der Guidonischen Vervollkommnung des Monochordes an bis zur Erfindung des aus dem Klavichord hervorgegangenen Klavizembalo, kann man in zweifacher Weise als die Kindheitsperiode desselben bezeichnen. Abgesehen von der Unvollkommenheit des Instrumentes, zeigt sich auch die Klaviermusik noch vollständig unmündig, in den Schranken des Vokalsatzes befangen und unter der Vormundschaft der alten Kirchentonarten stehend, die der lebenskräftigen Entwickelung einer charakteristischen weltlichen Musik keinen Spielraum gönnten.

Mit dem 16. Jahrhundert beginnt für die Klaviermusik, wie für die Tonkunst überhaupt, eine bedeutungsvolle Lebensphase. Melodie und Harmonie werden
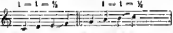
bereichert durch die nun endlich allgemein in die Praxis eingeführte Chromatik, auf welche schon vordem die bahnbrechenden Werke des Italieners Zarlino und des Niederländers de Rore nachdrücklich hingewiesen und vorbereitet hatten. Gleichzeitig entstanden aus der kunstpraktischen Pflege des Volks- und Tanzliedes neue Instrumentalformen, wodurch das für die gesammte musikalische Entwickelung so wichtige Element — was in dem herrschenden kirchlichen Stil bisher wenig Berücksichtigung fand — endgültig in die weltliche Tonkunst eingeführt wurde. Mit diesen bedeutsamen Fortschritten vollzog sich allmählich die Selbstständigkeit der Instrumentalmusik, ihre dauernde Befreiung aus dem Joche der Diatonik und den beengenden Schranken des Vokalstils.

Obwohl die diatonischen Kirchentonarten noch bis zu Ende des 17. Jahrhunderts ihre Herrschaft behaupteten, hatte sich ihr ernster kirchlicher Charakter in dem angenommenen weltlich-chromatischen Schmucke so sehr verändert, dass die Kompositionen als etwas Neues, als eine ganz andere Musik erschienen. Jetzt mussten auch die Tonsetzlehrer der eigenthümlichen Erscheinung ihre Aufmerksamkeit zuwenden und diese neuen in der Praxis eingeführten Tonverhältnisse theoretisch zu erklären und zu bestätigen suchen. Bezeichnend ist es, dass gerade die erste derartige wissenschaftliche Abhandlung gleichsam den Nagel auf den Kopf traf. Der gelehrte und scharfsinnige Doktor Mathei stellt in seinem 1652 veröffentlichten Aufsatz über die „Modo moerrie" den 6. Kirchenton, die jonische oder unsere heutige C dur-Tonleiter, als Norm des neuen Systems auf. Es ist charakteristisch, dass sich das Volksweise gerade dieser bisher in der Kunsttheorie als minderwerth geltenden Tonart längst mit Vorliebe zugewandt hatte und selbst bei Benutzung anderer Kirchentonarten die ihr nächst verwandten Intervalle zu berücksichtigen pflegte. Das lässt sich nur aus der formgestaltenden, dem Volksgemüthe bedingenden Eigenart der jonischen Tonart erklären, worin hinwiederum auch ihr Kunstwerth für die neuere weltliche Musik begründet ist. Das Volkslied sprosst aus dem Versgefüge des Textes hervor. In innigstem Anschluss an die metrisch-rhythmische Gliederung der Dichtung sucht es den wahren Ausdruck des Stimmungsinhaltes zu gewinnen und schafft so auch dem Grundriss der Textstrophe selbstständige musikalische Formen. Unter allen Kirchentonarten leistet dieser Formenbildung gerade die jonische Tonart am meisten Vorschub, sowohl durch ihre einfache symmetrische Gliederung, als dass sie Tonika, Dominante und Unterdominante, auf deren Verhältniss überhaupt alle musikalische Formgestaltung beruht, zum harmonischen Stützpunkt der Tonleiter macht.



Die jonische Tonreihe besteht aus 2 übereinandergestellten, in ihren Intervallschritten vollständig gleichen, aus je 2 ganzen und ½ Ton bestehenden Tetrachorden:

1 — 1 — ½ 1 — 1 — ½



was ihre Beweglichkeit und leichte Sangbarkeit wesentlich erhöht, woraus sich eben ihre Volksthümlichkeit erklärt. Die formgestaltende Eigenschaft der jonischen Leiter beruht gewissermassen auch auf dem Verhältniss dieser Tetrachorde, die beide vom 3. zum 4. Ton den für die modulatorischen Ausweichungen so wichtigen „Subsemitonium modi" enthalten. Und im Grunde genommen beruht ja unser ganzes modernes Tonsystem mit dem grossartigen Modulationsapparat unserer reich ausgebildeten Harmonik auf Tetrachordverbindungen.

Die Konstruktion der Molltonleiter bot mehr Schwierigkeiten dar, als die Feststellung des in der jonischen Tonart bereits fertig vorgefundenen Durmaterials als Normalleiter. Man substituirte dieser letztern ein paralleles Klanggeschlecht, welches sich von der Durtonart nur durch die chromatisch erniedrigte Terz unterschied. Aber auch diese zweite Normalleiter war, wenn auch nicht theoretisch begründet, doch durch die Chromatik bereits in der Praxis vorhanden, was sich aus Folgendem ergeben mag.

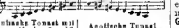
Die seit dem 11. Jahrhundert sich planmässig ausgestaltende Harmonik hatte frühzeitig auf die Schlussnothwendigkeit des „Subsemitonium" geführt, in Folge dessen man in dem 1., 2. und 7. Kirchenton, der dorischen, aeolischen und mixolydischen Tonart, den vorletzten Ton der Leiter, unserm modernen Leitton entsprechend, chromatisch veränderte, also c in cis, g in gis, f in fis erhöhte. Damit war man unserem modernen Mollgeschlecht schon sehr nah gekommen, denn in der also veränderten aeolischen Tonart hatte man unsere heutige harmonische Molltonleiter vollständig Ton um Ton gewonnen, wie ein Vergleich nachstehender Beispiele ergeben mag:

Aeolische Tonart. Aeolische Tonart chromatisch erhöht.



2. Kirchenton Moderne harmon. Mollleiter

Der in diesem Modus zwischen der 6 und 7. Stufe entstandene übermässige Sekundenschritt musste seiner melodischen Schwerfälligkeit und Unsangbarkeit wegen konsequenterweise auch auf die Erhöhung des 6 Tones führen womit die Grundzüge der modernen „Melodischen-Molltonleiter" festgestellt waren. Um den ursprünglich diatonischen Charakter nicht ganz zu verwischen, der in absteigender Folge unentbehrlich war, führte man unter Aufhebung der chromatischen Erhöhungen, die Tonleiter ganz äolisch abwärts, was unsere vollständige „Melodische Molltonleiter" ergab.



Aeolische Tonart mit chromatischer 6. und 7 Stufe | Aeolische Tonart diatonisch abwärts

oder moderne melodische Molltonleiter.

Allerdings vollzog sich dieser praktische Entwickelungsprozess nur allmählich. Das alte System behauptete sich auch dann noch neben dem neuen, als dieses schon längst festen Boden gewonnen hatte. Der verdienstvolle musikgelehrte Halberstadter Kantor Andreas Werkmeister schreibt 1698: „Man könnte auch in der heutigen Komposition gar wohl mit zween Modis auskommen, wenn dieselben auf das „temperierte" Klavier appliciret und auf einem jeden Clavem ein Modum, so insgemein Dur und einen so Moll genennet wird, gerichtet werden, denn hat man 24 Triades harmonicas und kann das Klavier durch den Circul durchgegangen werden." —

Noch bis ins 18. Säkulum lassen sich Schwankungen in der Anwendung zwischen dem alten und neuen System beobachten, obwohl der schneidige Musikkämpe Mattheson in seiner geharnischten Streitschrift gegen Buttstets „Musica et harmonica aeterna" die „alten Kirchentonarten" unter ansehnlicher Begleitung der 12 griechischen Modorum — als ehrbaren Verwandten und Trauerleuten — im Jahre des Herrn 1717 will ex officio zu Grab getragen haben.

Ein eigentliches Weltbürgerrecht erkämpfte sich das neue System erst mit der allgemeinen Einführung der gleichschwebenden Temperatur (Eintheilung der Oktaven in 12 halbe Töne von gleicher Grösse), die daher unzweifelhaft als ein wesentlicher Faktor in der Entwickelungsgeschichte der gesammten Tonkunst, wie besonders als ein bedeutender Wendepunkt in der Geschichte des Klavierspiels angesehen werden muss.

(Fortsetzung folgt.)

Die rationelle Konstruktion der diatonischen Tonleitern und die Theorie des Dualismus im Harmoniesystem.

Von **Paul Hassenstein.**

Der Bericht über einen beachtenswerthen Vortrag, welchen Herr Geheime Hofrath Dr. W. Schell am 27. Mai 1887 im naturwissenschaftlichen Verein zu Karlsruhe über das Thema „Der Dualismus in der tonkünstlerischen Grundlage der Musik" gehalten hat (cf. des Klavierlehrers Jahrg. X Nr. 13 u. 14) veranlasst mich, meine Ansichten über die jenem Vortrage zu Grunde liegende Theorie im allgemeinen, sowie über die Bildung der Tonleitern speziell zu entwickeln. Herr Schell vertritt die Richtung des Dorpater Professors, Baron von Oettingen, welcher dieser in seinem vortrefflichen Werke „Harmoniesystem in dualer Entwicklung" (Dorpat und Leipzig 1866) eingeschlagen hat. Beide lehren, schon in der akustischen Grundlage der Musik zeige sich ein scharf ausgeprägter Dualismus, der sich als ein Gegensatz zwischen Dur und Moll kennzeichne, oder als Gegensatz einer, wie es von Oettingen nennt, tonischen und phonischen Klangvertretung.

Folgen wir zunächst den Lehren dieses Theoretikers.

In seiner oben citirten Schrift unterscheidet er nämlich Tonicität und Phonicität, Tonalität und Phonalität und definirt pag. 31 folgendermassen:

„Unter Tonicität eines Intervalles oder Akkordes verstehe ich die Eigenschaft desselben, als Klangbestandtheil eines Grundtones aufgefasst werden zu können. Diesen Grundton nenne ich tonischen Grundton." —

Also beispielsweise: Die in dem Schwingungsverhältniss 4 : 5 : 6 stehenden Töne des Durdreiklanges c' e' g' bilden als Partialtöne (4, 5 u. 6.) des = 1 gedachten Grundtones C dessen Klangbestandtheile. C ist demnach der tonische Grundton des Dreiklanges c' e' g'.

$$\begin{array}{cccccccc} C & c & g & \overbrace{c' & e' & g'} & \text{etc.} \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & \end{array}$$

Weiter pag. 32, heisst es dann: „Unter Phonicität eines Intervalles oder Akkordes verstehe ich die Eigenschaft desselben, stets irgend welche, allen Tönen gemeinsame Partialtöne zu besitzen. Den tiefsten der allen gemeinsam zukommenden Partialtöne nenne ich consonirenden oder phonischen Oberton, weil alle den Ton gleichsam singen, d. h. wirklich angeben." —

Jeder der Dreiklangtöne c' e' g' als ein Grundton gedacht,

c'	c''	g'' etc.	h'''
e'	e''	h'' etc.	h''''
g'	g''	d''' etc.	h''''

würde in h''' den tiefsten der allen gemeinsam zukommenden Partialtöne besitzen. h''' ist somit der phonische Oberton des Dreiklanges c' e' g'.

Stellen wir nun dem c Durdreiklang den in c Moll (c' es' g') gegenüber, und untersuchen wir diesen auf seine Tonizitäts- und Phonizitätsverhältnisse, so stellt sich

1)	As_{II}	As_I	Es	As	c	es	es	c'	es	g
	1	2	3	4	5	6	6	10	12	15

2) c' c'' g''. . { g'''
es'' es''' b'' { g''
g' g d'' { g''

As_{II} als tonischer Grundton desselben und als sein phonischer Oberton des Partialton g''' heraus.

Dies ergiebt folgende Zusammenstellung

(ton. Grundt.)	(Durdreikl.)	(phon. Obert.)
C	c' e g	. . . . h''''
As_{II}	c' es' g'	. . . . g''''
(ton. Grundt.)	(Molldreikl.)	(phon. Obert.)

Nunmehr macht von Oettingen auf eine interessante Erscheinung aufmerksam. Obige zwei Reihen stehen zu einem genau umgekehrten Verhältniss zu einander. Der tonische Grundton (C) und der phonische Oberton (g'''') stehen in gleicher, näherer Entfernung von ihren Dreiklängen ab, (genau 2 Oktaven) — jener vom Grundton, dieser von der Oberstimme des Dreiklanges; der tonische Grundton As_{II} dagegen, sowie der phonische Oberton h'''' liegen in weiterem Abstande von den übrigen entfernt (fast 4 Oktaven) — jener von der Oberstimme, dieser vom Grundton des Dreiklanges. Er nennt nun den Durdreiklang, da derselbe in einem konsonanten Verhältniss zu seinem tonischen Grundton, zu seinem dissonanten aber zu seinem phonischen Oberton steht, tonisch konsonant und phonisch dissonant, den Molldreiklang jedoch aus entgegengesetzten Gründen phonisch konsonant aber tonisch dissonant. Den Durdreiklang heisst er deshalb kurzweg einen tonischen und den Molldreiklang einen phonischen Klang — den Grundton des ersteren Tonika und die Quinte des letzteren Phonika.

Behufs Konstruktion der Tonleitern stellt er die nächstverwandten Klänge f, c, g zusammen und führt pag. 64 Folgendes aus: „Versuchen wir statt der Töne f, c, g — deren Klänge zu einem System aufzubauen, so können wir zwei verschiedene Wege einschlagen. Man verstand bisher unter Tonalität den Grundsatz, demgemäss (folgt ein Citat aus Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen" 1865 — pag. 385) „die ganze Masse der Töne und Harmonieverbindungen in enge und stets deutliche Verwandtschaft zu einem freigewählten Ton zu setzen sei, dass aus diesem sich die Tonmasse des ganzen Satzes entwickeln und in ihn wieder zurückkehre." — Diesen Ton nannte man die Tonika des Systemes. Ich möchte nun die vorstehende Definition für das allgemeine Princip eines Systemes gelten lassen, und das Wort Tonalität blos auf den einen Fall beschränken, wo die gesammte Tonmasse durch tonische Klangvertretung entstanden. Den Schwerpunkt des tonischen Systemes nenne ich Tonika. Als dualen Gegensatz gegen das Princip der Tonalität stelle ich das der Phonalität auf. — Unter Phonalität verstehe ich dasselbe, oben ausgesprochene Princip, demzufolge die gesammte Masse der Töne aus einer phonischen Klangvertretung entsprungen. Den Schwerpunkt des Systemes nenne ich Phonika."

„Beide Arten der Klangvertretung können gleichzeitig angewandt werden. Wir erhalten alsdann gemischte Tonsysteme. Bleiben wir zunächst bei den reinen stehen. Nach dem Princip der Tonalität bilden wir die Klänge f+, c+, g+*) und nach dem der Phonalität f°, c° g° —

„Wenn c Tonika, so haben wir die Dreiklänge f a c = f+, c e g = c+, g h d = g+, und wenn c die Phonika b des f = f°, f as c = c°, und c es g = g°

„Die ersten drei Dreiklänge sind aufsteigend, die letzteren absteigend gebildet. Stellen wir die Bestandtheile je dreier Klänge nach der Tonhöhe zusammen, so erhalten wir folgende zwei diatonische Tonleitern":

c	d	e	f	g	a	h	c
c	des	es	f	g	as	b	c

„Die erstere ist die Durtonleiter, ... die zweite dagegen ist die dorische Tonleiter der Griechen (Phrygische Kirchentonart)"

Soweit Herr von Oettingen. Mit seinen Ausführungen dürfen wir uns bis dahin vollständig einverstanden erklären; wenn er aber später behauptet, unser absteigendes Mollgeschlecht sei identisch mit der auf diesem Wege gefundenen antiken Tonleiter, so möchten wir doch dagegen entschieden Front machen.

Beschäftigen wir uns indessen zuerst noch mit der Methode des Herrn Schell, nach welcher er den Dualismus in der akustischen Grundlage der Musik nachzuweisen sucht. Der Modus, wie er die Dur- und Molltonleiter entwickelt, ist bei weitem einfacher. Beide Modi, berichtet der diesbezügliche Aufsatz im Klavier-Lehrer, bis auf wenige Ausschaltungen und Korrekturen in dem Phänomen der Nebentöne fertig vorhanden — jene in der Reihe der Obertöne, diese in derjenigen der Untertöne.

„Die in der Reihe der Obertöne enthaltene Folge c''' d''' e''' f''' g''' a''' b''' h''' c'''', sagt Herr Schell, stimmt der Hauptsache nach mit unserer modernen Durskala überein. Vollständig ist die Uebereinstimmung bei den Tönen c''' g''' e''' (bei e nicht?) während f''' etwas zu hoch erscheint und b''' gänzlich ausgeschaltet wird. An die Stelle von f''' setzt man ein f''' von der Schwingungszahl $^{32}/_3$ statt 13 u. s. w." —

Dieser Modus scheint, wie gesagt, einfach, aber nicht empfehlenswerth, denn in derselben Weise müsste es ja, entgegen der Meinung des Herrn Schell, gelingen, auch die Molltonleiter aus den Ober-

*) Die Zeichen + und ° entsprechen dem Begriff tonisch und phonisch — f+ = f a c — f° gleich b des f —

tonreihe herauszufinden — mit ähnlicher Ausschaltung und ähnlichen Korrekturen. Dann aber ist es unstatthaft, denjenigen Partialtönen, welche wegen ihres irrationalen Zahlenverhältnisses nicht Stufen einer Leiter sein können, die Namen von Leiterstufen beizulegen.*) Der Anschlag des C lässt eben nicht die Tonreihe hören, welche der Bericht anführt, sondern eine Reihe, in der wir neben fremden, nachstehend mit ‿ bezeichneten Tönen folgende bekannte der cTonleiter eigentümliche wiedererkennen:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
C c g c' e' g' ‿ c'' d'' e'' ‿ g'' ‿ ‿ h''
16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
c''' ‿ d''' ‿ e''' ‿ ‿ ‿ g''' gis'''

Alsdann ist aber auch die Untertonreihe von c''' nicht die vom Bericht gebrachte, sondern

1 2 3 4 5 6 7**) 8 9 10 11 12 13 14 15 16
c''' c'' f c' as f ‿ c B As ‿ F ‿ ‿ Des C

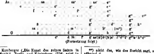
und das Verfahren, aus derselben ohne Weiteres eine Skala zu eruiren, ebenso verwerflich.

Herr Schell soll nun ferner gesagt haben: „Die Molltonleiter kann überhaupt nicht in der Reihe der Obertöne gefunden werden.“ Ich schliesse mich dem vollständig an, möchte diesen Diktum jedoch dahin ergänzen: „Auch die Durtonleiter ist in jener Reihe unauffindbar.“ Eben so wenig dürfte dann aber auch die Molltonleiter, als eine Umkehrung (?) der Durskala in der Untertonreihe vorkommen, welche ja ebenfalls nur Umkehrung der Obertonreihe ist.

Aber ich behaupte: Die Obertonreihe schon allein giebt uns die Normen für die Konstruktion (und zwar) beider Leitern, und ferner behaupte ich dasselbe von der Untertonreihe. Gelingt es uns, den Beweis für diese Behauptung beizubringen, so muss damit gesagt sein, dass der Dualismus in der akustischen Grundlage der Musik nicht ausschliesslich als ein Gegensatz zwischen Dur und Moll aufgefasst werden darf.

Vor allem die Frage: Was versteht man unter einer diatonischen Tonleiter? — Diatonische Tonleiter ist die stufenweise Anordnung von musikalischen Klängen, welche von einer gegebenen Stufe, die natürliche Tonika***) genannt, abhängig sind, wobei jedoch zu beachten ist, dass der kleinste Stufenabstand nicht geringer sein darf, als ein im Schwingungsverhältnis 15:16 stehender. — Das Abhängigkeitsverhältnis kann sich in zwei Graden geltend machen. Abhängig im ersten Grade ist ein Klang von einem andern dann, wenn beide einen starkklingenden Partialton gemeinschaftlich haben oder wenn sie beide ebensolche Partialtöne eines und desselben Grundtones sind — im zweiten Grade, wenn der abhängige Klang ein gleiches Verhältnis zu dem dritten Partialton (zur Oberdominante) des Hauptklanges zu erkennen giebt. Zu den stark klingenden Partialtönen wären die ersten 6, sowie der 8. zu zählen. Es steht somit e zu c im Abhängigkeitsverhältnis ersten Grades, denn sein 4. Partialton (e'') ist 5ter von c; der Klang h hingegen zeigt ein schwächeres Abhängigkeitsverhältnis zu c, dasjenige zweiten Grades, welches sich nur durch die Vermittelung der Oberdominante offenbart: der 4. Partialton von h (h'') ist 5. von g, und g wiederum 3. von c.

Stellen wir alle von c abhängigen Stufen, wie nachstehend, zusammen, indem wir alle diejenigen harmonischen Obertonreihen geordnet über einander stellen, in welchen entweder c oder dessen 3. Partialton g' 1., 2., 3., 4., 5., 6. oder 8. Partialton ist, so wird sich uns in der Summe eine Reihe präsentiren, welche das Material für alle diatonischen Tonleitern auf der natürlichen Tonika c zu stellen vermag.



(Fortsetzung folgt.)

*) Kirnberger („Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.“ Berlin und Königsberg 1774) zeigt in dieser Richtung den einzuschlagenden Weg. Er benannte beispielsweise den auf dem Grundton C konsonirenden 7. Partialton zum Unterschied von dem durch Modifikation entstandenen dissonanten B mit dem Vokal I.

**) nicht des, wie der Bericht sagt, sondern annähernd d.

***) Die gegebene Stufe braucht nicht immer Ausgangsstufe der Leiter zu sein; im Gegensatz zu ihr würde dann die Ausgangsstufe formale Tonika heissen müssen.

Das neue Dr. Hoch'sche Konservatorium.

Die Einweihungsfeier des neuen Dr. Hoch'schen Konservatoriums, welche am 29. April Vormittag stattfand, hatte in dem Festsaal des Neubaues ein zahlreiches und gewähltes Publikum vereinigt, unter welchem sich auch die Spitzen unserer Behörden befanden. Das Haus hatte reichen Flaggenschmuck angelegt, das Treppenhaus und die weiten Korridore waren mit Blumen und Blattpflanzen auf's festlichste geschmückt. Im Festsaal, welcher den 1. Stock an der ganzen Front des stattlichen Gebäudes einnimmt, prangte von dichtem Grün umgeben die Büste Kaiser Friedrichs sowie im Vordergrund des Orchesterraumes die Büste des Stifters des Hauses Dr. Hoch. Beethovens herrliche Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" leitete die schöne Feier ein. Vorgetragen wurde dieselbe von der Orchesterklasse und zwar unter Leitung des Direktors Prof. Dr. Scholz und unter Führung der Lehrer des Instituts, Konzertmeister Heermann und Professor Cossmann, in durchaus lobenswerther Weise. An diese weihevolle Einleitung schloss sich eine Ansprache des Vorsitzenden der Administration, Herrn Dr. von Mumm, in welcher er die Entwickelung der Anstalt den Anwesenden vor Augen führte und namentlich des hochherzigen Begründers derselben, sowie des verstorbenen ersten Direktors Joachim Raff und des derzeitigen artistischen Leiters, Herrn Professor Dr. B. Scholz, in ehrender Weise gedachte. Dr. Hochs Konservatorium führt seinen Namen von dem Stifter der Anstalt, Dr. jur. Josef Paul Johann Hoch, geb. 3. Mai 1815, gestorben 19. Sept. 1874. Die durch Testament des Erblassers vom 16. Juli 1857 und durch Codicill vom 14. Juli 1874 begründete Stiftung wird von einer aus 7 Mitgliedern bestehenden Administration verwaltet, die zugleich als Kuratorium des Konservatoriums fungirt. Die Eröffnung der sich anfangs in den Räumen des Saalhofes befindlichen Anstalt fand am 15. September 1878 statt. Zum Direktor war Joachim Raff berufen worden. Die Zahl der Zöglinge betrug bei Beginn 60. Die ruhige Weiterentwickelung der Anstalt erlitt eine empfindliche Störung durch den allzufrühen plötzlichen Tod Joachim Raff's am 25. Juni 1882. Bis zur Wiederbesetzung der erledigten Stelle waren die dem Lehrerkollegium angehörigen Herren Prof. B. Cossmann und Dr. G. Veith mit der Wahrnehmung der Direktorialgeschäfte betraut. Der zum Nachfolger Raff's gewählte Direktor Prof. Dr. Bernhard Scholz aus Breslau konnte sein neues Amt erst am 1. April 1883 antreten. Von wesentlicher Bedeutung für das Institut ist die Organisation der Orchesterklasse, die Errichtung des Seminars zur Ausbildung von Lehrern und Lehrerinnen der Musik, sowie die Gründung einer Vorschule für das Konservatorium. Die wachsende Frequenz der Anstalt machte die Beschaffung grösserer und zweckmässigerer Räume erforderlich. Im Sinne und nach dem ausdrücklichen Wunsche des Stifters wurde die Errichtung eines neuen Gebäudes geplant. Nach sorgfältiger Prüfung aller in Betracht kommenden Fragen hat das Kuratorium in günstigster Lage, nämlich in unmittelbarer Nähe des Eschenheimerthurmes an der Ecke der Eschenheimer Landstrasse und der Anlage, einen grossen Platz erworben, auf dem die Firma Philipp Holzmann & Co. nach den preisgekrönten Plänen und unter der Aufsicht ihres Architekten Hermann Ritter den schönen Neubau ausführte. Redner schloss mit dem Wunsche, dass die Anstalt, welche eine deutsche Hochschule für alle Zweige der Tonkunst sein wolle, der Vaterstadt zur Zierde und Ehre gereichen, dass aber auch ihr Werth und ihre Bedeutung immer mehr anerkannt werden möge, und liess seine Ansprache mit einem begeistert aufgenommenen Hoch auf Kaiser Friedrich, der die Kunst und Wissenschaft in seinen besonderen Schutz genommen, ausklingen. Hierauf wurde von der Orchesterklasse die Nationalhymne gespielt und von den Anwesenden stehend angehört.

Frau Dr. Clara Schumann, unsere gefeierte Pianistin, welcher die Ausführung der dritten Nummer des Festprogrammes (Konzert in A moll für Pianoforte von Rob. Schumann) zufallen sollte, war leider durch Unwohlsein verhindert der Feier beizuwohnen. So musste zum grossen Leidwesen des Publikums diese Nummer ausfallen. Es folgte der Vortrag eines stimmungsvollen Gedichtes durch eine Schülerin der Anstalt (Frl. Schloss), in welchem Namens der Schüler und Schülerinnen dankbar des Stifters des Hauses gedacht und das Versprechen abgelegt wurde, allzeit der Kunst dienen zu wollen, worauf der Hinweis folgte, dass von den Schülern und Schülerinnen der Anstalt 4 Büsten, die von Bach, Händel, Mozart und Beethoven, welche den Festsaal zieren, gestiftet worden seien. Nach dem Vortrag von Schuberts Chor für Frauenstimmen mit Orchesterbegleitung wurde mit Joachim Raff's Ouverture „Eine feste Burg" die ebenso schöne wie weihevolle Feier geschlossen.

— Das neue Hoch'sche Konservatorium ist aus französischem Sandstein im Stil Bramante's erbaut und macht in seinem Aeusseren einen einfachen und doch vornehmen Eindruck. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man das Haus betritt. Das Innere desselben ist durchaus geschmackvoll und elegant ausgestattet, ohne irgendwie eine überladene Pracht zu zeigen. Es macht sich dies ganz besonders bei dem grossen Festsaal bemerkbar, der helle, aber goldmatte Farben zeigt, reich und gediegen ausgestattet ist und dabei doch nicht jene überflüssige Fülle von Gold und Stukkaturarbeiten trägt, die so oft drückend in ähnlichen Sälen auf den Beschauer wirken. Die Akustik des Saales scheint nach den bisher ergebenen Proben eine sehr gute zu sein, jedenfalls kam die Instrumentalmusik vortrefflich zur Geltung. Das stattliche Haus enthält, neben dem obenerwähnten 450 Personen fassenden Konzertsaal, 15 Lehrräume, die nöthigen Aufenthaltsräume für die Schüler und Schülerinnen, Lehrerzimmer, Bibliothekzimmer, geeignete Räume für die Verwaltung und Direktion, eine Hausmeisterwohnung, einen kleinen Saal für Orchester- und Chorübungen und ist mit den neuesten Beleuchtungs-, Heizungs- und Ventilations-Einrichtungen versehen. Das Lehrer-Kollegium besteht zur Zeit aus 26 Mitgliedern. Die Vorschule des Konservatoriums wird besucht von 28, die Seminarklassen von 36 Schülern. Die Gesammtfrequenz beträgt 266 Schüler und Schülerinnen. (Frankf. Ztg.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 11. Mai 1888.

Nur über die Nachlese des Winters ist noch zu berichten. Sei zuerst einer Aufführung des **Stern'schen Gesangvereins** gedacht. Derselbe brachte am 27. April eins der besten Werke unseres greisen Oberhofkapellmeisters **Wilhelm Taubert**, seine Musik zur „Medea" des *Euripides* zu Gehör. Ursprünglich ist die Komposition, auf Anregung des kunstbegeisterten Königs Friedrich Wilhelm IV., für eine szenische Aufführung der Tragödie geschrieben worden. Hier im Konzertsaal (der Philharmonie) wurde der die Chöre, welche nur für Frauenstimmen

geschrieben und, verbindende Text von Mitgliedern unserer Königl. Schauspiele gesprochen. Die sinnige, klangschöne Komposition der Chöre und der Melodramen war auch heut am früher von bester Wirkung. Der anwesende Komponist konnte sich einer herzlichen persönlichen Huldigung durch die dankbaren Hörer erfreuen. Die Damen W. Schauseil und Aug. Hohenschild sangen die Soli mit vorzüglichem Gelingen.

Mit einer recht bedeutsamen Aufführung schloss unsere vortreffliche Königl. Kapelle ihre Konzerte. Es wurde am 4. Mai im Theatersaal Anton Rubinstein's „biblisches Bühnenspiel" Sulamith aufgeführt. Gewiss hat der geniale Schöpfer des Werks dasselbe für die Bühnenaufführung bestimmt — aber eigentlich ist Sulamith ebenso wenig ein Bühnenspiel als es „biblisch" ist. Das „Hohelied Salomonis", die Quelle der „Sulamith", in welches der naive Glaube früherer Zeit allerhand mystisch religiöse Beziehungen hinein geheimnisst hatte, ist bekanntlich ein durch und durch weltliches Liebespoem eines alten hebräischen Dichters: die rührende Geschichte eines jungen Mädchens, das, in das Frauengemach des Königs Salomo eingeschlossen, nach dem Geliebten, dem armen Hirten, dem sie entrissen wurde, seufzt. Also mit dem, was man unter „biblisch" versteht, hat das Werk eigentlich nichts zu schaffen. Deshalb darf man hier auch nicht etwa Händel'sche oder Bach'sche Arien, Chöre und Fugen verlangen. Sulamith ist einfach eine weltliche Kantate recht erotischen Inhalts. Und so giebt sie der Dichter, Julius Rodenberg, so der Komponist. Und Letzterer malt seine Gestalten nicht etwa wie Giovanni Bellini oder Rafael Sanzio ihre Heiligen des alten Testaments blond und europäisch — nein, er schildert und kolorirt den Orient, um die neueren französischen Maler, realistisch und echt. Alles ist Licht, Farbengluth, Ambraduft, glühende Leidenschaft. Vieles ist von grosser Schönheit, aber auch Manches daneben, wie es bei Rubinstein's ungleicher Schaffensart nicht selten ist, gekünstelt und herausgeklügelt. Das Kolorit — die Instrumentation — ist meisterhaft, oft von wahrhaft blendender Wirkung; die Chöre sind vielfach sehr schön, z. B. der prächtige Chor zu Anfang des zweiten von den fünf Bildern. Das Werk wurde hier, unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe, nicht erstmals aufgeführt. Diese Aufführungsart hat ebenso viel für als gegen sich. Auf der Szene muss der Mangel an Handlung oft störend sein — im Konzertsaal fehlt wiederum die vorgeschriebene Handlung, was sich durch Lücken bemerkbar macht. Die äusserst schweren Soli — durch die vielen übermässigen und verminderten Intervalle — wurden durch Frl. Leisinger und die Herren Rothmühl, Krolop und Franz Schwarz (von der Weimarer Oper) zu vorzüglicher Ausführung gebracht. Ebenso leistete der Königl. Theaterchor hierbei Rühmliches. Er übertrifft doch die meisten unserer viel stärkeren Gesangvereine an musikalischer Sicherheit. Das Werk fesselte und interessirte die Hörer in hohem Maasse.

Eine interessante Neuheit, die aber schon 52 Jahre alt ist, war die von einer hier gastirenden russischen Operngesellschaft am 6. Mai zum ersten Mal aufgeführte Oper „Das Leben für den Zar" von Glinka. Der 1804 geborene Komponist hat in Berlin bei Dehn studirt, und ist auch bei einem zufälligen Aufenthalt 1857 daselbst gestorben. Das Werk, obgleich (meist durch Schuld des schwachen Textbuches) des dramatischen Lebens entbehrend, ist durch geschickte Verwendung russischer Volksmusik sehr interessant und fesselnd. Der Komponist erweist sich überall als leistgebildeter und feinsinniger Künstler, dessen Werk auch uns Deutschen, welche der russisch patriotische Inhalt nicht tiefer berührt, Hochachtung einflössen muss. *Theobald Rehbaum.*

Ein besonders reichhaltiges Konzert war das in der Neuen Kirche (Gendarmenmarkt) zum besten der Ueberschwemmten des Nogat-Gebietes veranstaltete. Organist Franz Grunicke leitete dasselbe mit der E moll-Fuge von Bach ein. Nächst seinem vortrefflichen Spiel waren die Leistungen seiner Schülerin, des Frl. Anna Dittrich, die eine Choralphantasie von Bach spielte und die des Herrn Ed. Scheve (Schluss und Fuge der G dur-Sonate Op. 88 von Rheinberger) höchst erfreuliche; ganz besonders aber entzückte der schöne Gesang von Frau Müller-Ronneburger und Frl. Klara Netterbohm, die ausser einzelnen Soli das Duett aus dem Stabat mater von Rossini in ergreifender Weise zum Vortrag brachten. Der Königl. Kammermusiker Hugo Dechert spielte mit grossem und edlem Ton das Larghetto von Mozart und das Volbach'sche Largo und als würdigen Vertreter der Violine zeigte sich Herr Gregorowitsch mit dem Adagio religioso von Tomaschek.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Redakteur der Deutschen Militär-Musiker-Zeitung, Herr Emil Prager zu Berlin, erhielt in Anerkennung seiner Verdienste für die Interessen der Militär-Musiker, den Königl. Kronen-Orden 4. Klasse.

— Herr Dr. Hans von Bülow hat das ihm für die Leitung des letzten Beethoven-Abends zufallende Honorar im Betrage von 500 *M* dem Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters überwiesen.

— In der „Società Italiana di Berlino", welche ihre allmonatlich im Hotel Imperial stattfindenden Sitzungen durch einen Vortrag in italienischer Sprache einzuleiten pflegt, hielt am 30. April Dr. W. Langhans einen Vortrag über die Jugendzeit Richard Wagner's. Der Redner erörterte zunächst die Frage, ob etwa in Wagner's Familie, wie in der Seb. Bach's, eine Vererbung ausgesprochener Kunstanlagen wahrzunehmen sei, was verneint werden musste; dagegen könne es auf seine Charakterbildung nicht ohne Einfluss geblieben sein, dass er gerade in dem durch

geistige Regsamkeit ausgezeichneten Leipzig und in dem patriotisch bewegten Jahre 1813 das Licht der Welt erblickte. Sodann bezeichnete der Vortragende als die drei wichtigsten bei der Entwickelung des Künstlers Wagner mitwirkenden Faktoren die Oper Weber's, die Instrumentalmusik Beethoven's und die französisch-italienische Oper in der ihr von Spontini, Auber und Meyerbeer gegebenen Gestalt, und schliesslich gedachte er noch des Aufenthaltes Wagners in Paris 1839—42, wo inmitten aller auf den jugendlichen Meister lastenden geistigen und leiblichen Misère dasjenige Werk entstehen konnte, welches recht eigentlich den Abschluss seiner Lehr- und Wanderjahre bezeichnet: der „Fliegende Holländer".

— Die Prüfungs-Aufführungen der Lina Ramann-Volkmann'schen Musikschule zu Nürnberg fanden für die Elementar-, Mittel- und Oberklassen am 11. und 13. April im Adlersaale statt. Die Programme der Elementar- und Mittelklassen setzten sich aus Werken von S. Ramann, Breslaur, Kuhlau, Clementi, Kullack u. s. w. zusammen, — die Kinderstückchen wurden zum grössten Theil auf 2 Klavieren unisono ausgeführt. Auch für die Oberklassen wurden viel Ensemblesätze — 2 Klaviere zu 4 und 8 Händen — verwandt; die Auswahl der Werke aus klassischer und moderner Zeit bekundet den geläuterten und feinsinnigen Geschmack der Leiterin der Anstalt.

— Ueber die Prüfungen der Frankfurter Musikschule zu Ostern d. J. machte das Direktorium, aus den Herren J. G. Hauff und H. Henkel, Königl. Musikdirektor, bestehend, Prospekte ein. An vier verschiedenen Tagen fanden Prüfungen im Schullokale vor den Angehörigen statt, vier weitere mit grösseren Programmen fanden öffentlich im Konzertsaal des Saalbaues statt. Vertreten waren Klavier — Violine — Violoncello und Gesangklassen, die Programme zeigen eine Zusammensetzung aus den Werken der besten Meister.

— In Gotha fand am 18. April im Kasinosaale zum Besten der Ueberschwemmten ein vom Direktor, Herrn Hofpianisten Tirts mit den Lehrern und Schülern seines Konservatoriums veranstaltetes Konzert statt, dessen Programm durch Trio- und Quartettsätze, Gesänge und Solovorträge für Klavier und Geige, eine grosse Mannigfaltigkeit und feinen Geschmack in der Wahl und Zusammenstellung bekundet.

— Am 1. Oktober wird in Paris ein von Rossini gestiftetes Asyl für Bühnenkünstler eröffnet werden. Der Maëstro hinterliess der Stadt Paris ungefähr 3 Millionen Francs mit der Bestimmung, einen Theil dieses Vermögens fünfzehn Jahre hindurch zu kapitalisiren und dann ein Asyl für Künstler zu erbauen, welche das sechzigste Lebensjahr überschritten haben. An dem Bau wird nun seit mehreren Jahren gearbeitet und er schreitet der Vollendung entgegen. Das kleine Palais, welches ausschliesslich Schauspielern und Schauspielerinnen, Sängern und Sängerinnen französischer und italienischer Nationalität als Zufluchtsstätte dienen soll, wird 110 Zimmer umfassen und auf das angenehmste eingerichtet sein. An das Asyl schliesst sich ein prächtiger Park. Die Künstler, welche den Aufnahmebedingungen (Alter von 60 Jahren und Ehrenhaftigkeit im Lebenswandel) entsprechen, werden ganz unentgeltlich verpflegt, gekleidet und beherbergt. Es sind jetzt schon zahlreiche Bewerbungen um Stiftungsplätze im Rossini-Asyl eingelaufen.

— In London ist ein interessantes Bild von dem ungarischen Maler Bruck Lajos vollendet worden. Er gab dem Gemälde den Namen „Das Quartett", es stellt die Prof. Dr. Joachim, Ludwig Strauss, Ries und Piatti dar, die sich gerade anschicken, ein Quartett zu spielen. Im Vordergrunde sitzen Joachim und Piatti, hinter ihnen Ries und Strauss. Joachim sitzt zurückgelehnt, in der rechten Hand den Bogen, dessen äusserste Spitze auf dem Notenpulte ruht. Er wartet nur darauf, dass Strauss seine Violine fertig gestimmt hat, um das Zeichen zum Anfange zu geben.

— Von einer von zwei Damen, Miss Porter und Mrs. Dow geleiteten „Young Ladies School" Farmington, Connecticut, ging uns ein illustrirter Prospekt zu, dessen Inhalt die Beachtung weiterer Kreise verdient. Wir können in Bezug auf Gründlichkeit manches daraus lernen. Herr H. E. Krehbiel, Esq. hält dort in diesem Semester 4 Vorträge über die Geschichte des Klaviers und seiner Literatur, unterstützt durch musikalische Vorträge von Mr. Born Bonkelman, Musikdirektor der Anstalt. Der Stoff ist folgendermassen eingetheilt: Die Vorläufer des Klaviers, die Entwicklung der Sonate, die romantische Schule, die heutige Schule. Was den beiden ersten Vorträgen aber einen besonderen Reiz verleiht, ist, dass Mr. Bonkelman bei Ausführung der ältesten Klavierliteratur —, es kamen Sachen von William Bird, Dom. Scarlatti, Rameau und Bach zum Vortrage —, sich auch der entsprechenden alten Instrumente bedient; zum 1. Vortrag eines sehr alten Klavichords und eines Virginals, beide aus der berühmten Fabrik der Ruckers in Antwerpen, um 1622 erbaut, stammend, zum 2. Vortrag, der Sonaten von J. S. Bach, Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven bringt, eines Harpsichord aus dem Jahre 1789. Jedenfalls möchte für die Entwicklung des Klaviers und seiner Literatur keine treffendere Illustration zu finden sein, als eine derartige Vorführung der älteren Werke auf den zu ihrer Zeit gebräuchlichen Instrumenten. Bei den beiden letzten Vorträgen wird die romantische Schule durch Werke von Schubert, Schumann, Chopin u. s. w., die heutige durch Liszt, Rubinstein, Raff, Brahms, Saint-Saëns und Tschaikowsky beleuchtet werden.

— Mutter: „Na, Karlchen, bist du denn schon wieder aus der Klavierstunde zurück?" — „Karl: „Ach Gott, die Lehrerin muss ja sehr krank sein! Wie ich gekommen bin, hat mir die Köchin gesagt, ich soll nicht hineingehen, das Fräulein phantasirt!"

Graz. In der Musikbildungsanstalt des Herrn Jakob Stolz werden alljährlich 3 Prüfungsaufführungen abgehalten, davon die letzte immer in Form eines Konzertes mit vorgeschrittenen Schülern im landschaftlichen Rittersaale. In seiner Anstalt wurden viele Lehrer und Lehrerinnen, von welchen mehrere die Musikstaatsprüfung mit Auszeichnung ablegten und sich durch öffentliche Konzertvorträge vortheilhaft bekannt machten, herangebildet. Herr

Stolz hat sich auch um die Pflege der Kammermusik verdient gemacht, indem er seit einigen Jahren in Graz Kammermusik-Konzerte unter Mitwirkung vorzüglicher Kunstkräfte veranstaltete, in welchen er als Pianist auftrat und auch einige eigene Werke für Kammermusik zur Aufführung brachte.

Leipzig. Im Saale der Hofpianofortefabrik des Hrn. A. H. Francke fand am 27. April eine Schüleraufführung auf der Janko-Neuklaviatur statt, welche überraschende Erfolge zu Tage förderte und selbst bei den weniger Begabten eine in derselben Unterrichtszeit auf der gewöhnlichen Klaviatur nicht zu erzielende Ausbildung zeigte. Herr Schröder aus Magdeburg, der übrigens durch mehrmonatliches Selbststudium auf der Jankoklaviatur spielen lernte, spielte die fünfstimmige B-moll Fuge von Bach und eine Fantasie von Mozart technisch tadellos und entwickelte in seinem Vortrage Geschmack und musikalisches Empfinden. Von den Schülerinnen, welche Frl. Dobranshy aus Wien seit einem halben Jahre in unserer Stadt unterrichtete, gebührt die Palme Frl. Ilgner, welche mit der G-moll-Sonate von Beethoven und dem „Nachtstück" von Schumann als treffliche Pianistin sich einführte. Die gespielten Instrumente, zwei kleine Salonpianinos, zeichneten sich durch Fülle und Schönheit des Tones und vortreffliche Spielart aus. Zum Schluss entzückte Herr von Janko das zahlreiche, geladene Publikum mit einigen unvergleichlich und temperamentvoll gespielten Zugaben. Das Interesse, das vom Publikum der Neuklaviatur entgegengebracht wird, ist, nach allen Kundgebungen des musikalischen Lebens zu schliessen, in stetigem Steigen, eine erfreuliche Thatsache für die geniale Erfindung.

Bücher und Musikalien.

C. Maass. Lustige und ernste Musikantengeschichten. Paderborn und Münster, Ferdinand Schöningh.

Die vorliegenden kleinen Skizzen aus dem Musikerleben sind theils frei erfunden, theils stützen sie sich auf geschichtlichen Hintergrund, sind aber ungemein frisch und lebendig, mit warmherzigem Humor erzählt. Heitere und traurige Bilder lässt der Autor*) an uns vorüberziehen, Bruchstücke aus dem Künstlerleben voll Kampf und Sieg, Seelenleid und Herzensfreude, wie sie die launische Fortuna nach Laune um das Wo und Wie ausstreut. Wir empfehlen das Büchlein als erfrischende und anregende Lektüre, es steckt voll Gemüthstiefe und erquickendem Humor und wird jedem Leser eine angenehme Stunde bereiten.

Erik Meyer-Helmund, Op. 40. Arabeske und Mazurka. 2 Klavierstücke. Hamburg, D. Rahter.

Johannes Schubert, Lieder-Album. 9 Stücke für Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Richard Kowal, Op. 4. Fünf idyllische Scenen für Pianoforte. Berlin, M. Bahn.

Die genannten Sachen gehören sämmtlich der feineren Unterhaltungsmusik an, sie sind leicht spielbar und können zur Erfrischung und Abwechslung im Studium mit herangezogen werden. Meyer-Helmunds graziöse Schreibweise, die sich an Chopin anlehnt, macht sich auch in diesen neuesten Werken geltend, die kleinen textlosen Lieder von J. Schubert kennzeichnen sich durch feine Melodik und innigen Ausdruck, etwas jugendliche Auffassung, stellenweise Leerheit der Stimmenführung zeigt sich noch in den kleinen Szenen von Kowal, sie verrathen in der Erfindung aber ein freundliches Talent.

Paul Zilcher, Op. 6. Berceuse.

— —, Op. 16. 2 Humoresken.

— —, Op. 17. Idyllen. Für Klavier, Violine und Violoncell. Lübeck, Adolf Rehrens.

Die kurzen Klavierstücke in Op. 6 und 16 sind flott und keck gezeichnete Skizzen, flüchtige Gedankenblitze, die schnell erfasst, aber mit glücklichstem Gelingen niedergeschrieben sind. Aehnliches Gepräge haben die mit Trio-Begleitung auszuführenden Idyllen, der Komponist giebt immer nur die Umrisse, er wirft ein Motiv hin, kurz, scharf, lebhaft rhythmisiert, wenn wir uns aber dran freuen wollen, dann ist es vorüber geeilt, das Stück zu Ende und ein neues beginnt bereits. Jedenfalls steckt eine lebhafte Kraft der Erfindung in diesen skizzenhaften Arbeiten.

Géza Graf Zichy. Sonate für Pianoforte für die linke Hand allein. Hamburg, D. Rahter.

Wie wir uns haben erzählen lassen, ist es kein Haschen nach Besonderem, das den Komponisten trieb, ein Stück für die linke Hand allein zu schreiben, das Schicksal zwang ihn gewissermassen dazu, da er den rechten Arm entbehren muss. Uebrigens bleibt es dem Spieler überlassen, seine beiden Hände zu brauchen, da die Niederschrift vollständig dazu eingerichtet ist. Was die Sonate als Musikstück anbetrifft, so ist sie, wenn auch in kleinem Rahmen angelegt, eine recht erfreuliche Arbeit, sie besteht aus drei Sätzen. Im ersten wie dritten hat der Komponist zwei charakteristische und wohlklingende Motive gegenüber gestellt, das zweite Thema beide Male im Tempo più moderato, aber so wie die Themen voll Charakter und Leben sind, so ist auch die Durcharbeitung gewandt und sicher und das Verflechten beider Themen sehr geschickt vollzogen. Der Mittelsatz, Andante serioso, gleicht mehr einem verbindenden Gliede, als einem selbstständigen Satze, zwischen den beiden lebhaft rhythmisierten Themen steht er in seiner ernsten Ruhe wie kurzes Nachdenken. Die ganze Sonate hinterlässt einen sehr befriedigenden Eindruck.

Friedrich Lux, Op. 73. Utile cum Dulci. Eine Reihe unterrichtender Tänze. Mainz, J. Diemer.

Das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden ist der Zweck der vorliegenden Tanzstücke. In jedem einzelnen verfolgt der Komponist einen bestimmten, technischen Zweck: Triller und Sprünge im Menuett, Oktaven und Läufe im Galopp, Akkord- und Handgelenkübungen im Walzer. Trotz dieser

*) Der Autor ist eine Dame.

nützlichen Hintergrunde ist es aber dem Komponisten gelungen, sehr hübsche, frische und klangvolle Klavierstücke zu schaffen, denen man den verborgenen Ernst gar nicht anmerken würde, wenn man durch die Bemerkungen des Autors nicht daran erinnert würde. Wir empfehlen die Tänze recht warm, sie sind, trotz Zweckbegriff sehr brillante und wirksame Vortragsstücke.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Neue Ausgaben.

Anton Krause: Sonatinen Album.

Die Sammlung enthält in streng stufenweiser Folge Sonatinen von Clementi, Krause, Kuhlau, Reinecke, Beethoven, Haydn, Dussek und Scarlatti. Der Fingersatz ist praktisch. Die Winke für die Art der Einstudirung und für richtige Auffassung verleihen der Sammlung besonderen Werth.

(Breitkopf & Härtel.)

Zu 4 Händen.

Franz Schuberts Originalkompositionen zu 4 Händen.

Eine durchaus genaue, vornehm ausgestattete Ausgabe, die viele bisher wenig gekannte und sehr werthvolle Werke enthält. (Breitkopf & Härtel.)

(Die Preise der Werke sind nicht angegeben.)

Anregung und Unterhaltung.

Die folgenden Fragen und Antworten sind charakteristisch für eine gewisse Art von Musiklehrern; man braucht nicht weit zu gehen, um sie zu finden.

Frage: Warum soll ein Kind Musik lernen?

Antwort: Damit der Lehrer seinen Lebensunterhalt hat.

Frage: Was für ein Lehrer ist wohl am empfehlenswerthesten?

Antwort: Ein solcher, der am wenigsten verlangt, am lautesten spricht und über seine Kollegen am meisten schimpft.

Frage: Was ist des Musiklehrers erste Pflicht?

Antwort: Die erste Pflicht des Musiklehrers ist, dass das Kind ein Stück spielen lernt.

Frage: Wie fangen es die Lehrer an, sich mit den Eltern gut zu stellen?

Antwort: Indem sie Allen versprechen, Alles zu können behaupten, während sie in der That nichts wissen und können.

Frage: Was für eine Klavierschule soll der Schüler benutzen?

Antwort: Natürlich diejenige, welche er grade hat. Er spart dabei die Ausgabe, eine neue zu kaufen.

Frage: Wozu gebraucht man eine Klavierschule?

Antwort: Um dem Lehrer zu zeigen, wie er unterrichten soll.

Frage: Wie soll das Kind die Hände halten?

Antwort: Es soll sie graziös hin- und her bewegen. Das gefällt den Leuten.

Frage: Welches Klavier ist das Beste?

Antwort: Dasjenige, welches mir durch die Empfehlung die meisten Procente abwirft.

Frage: Welche Fragen soll der Lehrer an den Schüler richten?

Antwort: Nur solche, die mit ja oder nein zu beantworten sind.

Frage: Was ist der Hauptzweck bei der musikalischen Erziehung?

Antwort: Den Eltern zu schmeicheln und den jungen Mädchen eine angenehme Stellung in der Gesellschaft zu verschaffen.

Frage: Was soll der Lehrer thun, wenn das Kind eine Abneigung gegen Tonleitern und Fingerübungen hat?

Antwort: Natürlich soll er das Kind damit verschonen.

Frage: Soll der Lehrer Musikzeitungen lesen?

Antwort: Bewahre, niemals! Sie beunruhigen den Schlaf und haben gar keinen Werth! Sie belästigen nur den Lehrer und bezwecken phantastische Neuerungen.

Frage: Sollen Schüler Musikzeitungen lesen?

Antwort: Behüte, nein! Dadurch werden sie veranlasst, die darin enthaltenen Stücke zu spielen und ich kann dann ihnen keine verkaufen.

Frage: Sollen Schüler klassische Musik treiben?

Antwort: Keineswegs, da lässt sie Andere dumm erscheinen.

Frage: Welches System der Theorie benutzen Sie?

Antwort: Mein eigenes. Alle anderen taugen nichts.

Frage: Wessen Musik lieben Sie mehr, Bachs oder Händels?

Antwort: Ja.

Frage: Wie bald lassen Sie ihre Schüler öffentlich spielen?

Antwort: Immer im zweiten Quartal. Ein Lehrer, der das nicht leistet, ist ein Betrüger.

Frage: Wessen Lehrbuch empfehlen Sie?

Antwort: Das, was ich gebrauche. Es ist natürlich schon ein altes Buch, aber es ist mir bequem wie mein grosser Lehnstuhl.

Frage: Finden Sie es rathsam, den Geschmack des Kindes zu pflegen, oder streben Sie danach den Eltern zu gefallen?

Antwort: Man muss es immer mit den alten Leuten halten. Sie bezahlen ihnen muss man auch zu gefallen suchen. Denken Sie nicht ebenso?

Frage: Warum unterrichten Sie?

Antwort: Weil ich etwas anderes nicht verstehe.

Frage: Haben Sie ihre Schüler gern?

Antwort Ja, wenn sie mich nicht ärgern und wenn sie das Honorar pünktlich bezahlen.

Frage Kennen Sie Herrn A.? Ist er ein guter Lehrer?

Antwort Nein, mein Herr, alle Lehrer in dieser Stadt sind Betrüger, die Anwesenden natürlich ausgenommen.

Frage Haben Sie je etwas komponirt?

Antwort Ja, ich habe einige Kinderlieder komponirt.

Frage Warum haben Sie nicht etwas Grösseres versucht?

Antwort Ja, sehen Sie, ich habe nicht daran gedacht. Wahrscheinlich würde ich ein Oratorium schreiben, so etwas wie den „Messias".

Frage Wer war ihr Lehrer?

Antwort Ich selbst.

Karl Merz in „Musical World".

* * *

Eine recht interessante Konzert-Anzeige befindet sich in einem versteckten Winkel der Wiener Plakaten-Ausstellung. Auf derselben befindet sich die Ankündigung von dem ersten Auftreten des damals elfjährigen Franz Liszt in Pest. Hier der Wortlaut:

Mit hoher Bewilligung
wird
der elfjährige
Franz Liszt
aus dem löbl. Oedenburger Comitat gebürtig, die hohe Ehre haben,
Donnerstag, den 12. März,
um die Nachmittagsstunde 4 Uhr in dem Saal „zu den sieben Churfürsten" eine musikalische Unterhaltung zu geben.

Vorkommende Stücke:

1) Ouverture von Friedrich Schneider.
2) Concerte für Pianoforte von Ries mit Orchesterbegleitung, vorgetragen vom Konzertgeber.
3) Duett aus der Oper „Elisabeth", gesungen von Demoiselle Teyber und Herrn Bubbnig.
4) Koncert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Moscheles, vorgetragen vom Konzertgeber.
5) Arie aus der Oper „Libussa", gesungen von Demoiselle Teyber.
6) Eine Phantasie auf dem Pianoforte vom Konzertgeber. Um dessen Worten die gehörige Deutung geben zu können, wird von den P. T. hohen Zuhörern um schriftliche Themen gebeten.

Hoher, gnädiger Adel! Löbliches K. K. Militär, verehrungswürdiges Publikum!

Ich bin ein Neuling und kenne kein grösseres Glück, als die ersten Früchte meiner Erziehung und Bildung in meinem Vaterlande als das erste Opfer der innigsten Anhänglichkeit und Dankbarkeit vor meiner Abreise nach Frankreich ehrfurchtsvoll darzubringen; was dieser noch an Reife mangelt, dürfte anhaltender Fleiss zur grössten Vollkommenheit führen und mich vielleicht einstens in die glückliche Lage versetzen, auch ein Zweig der Zierde des schönen Vaterlandes geworden zu sein. Zur Verschönerung dieser musikalischen Unterhaltung haben Dlle. Teyber und Herr Bubbnig in gütiger Mitwirkung aus besonderer Gefälligkeit für das aufkeimende Talent die oben angegebenen Partien übernommen.

Antworten.

B. K. Ludwigslust. Hr. Dr. Zabludowski wohnt Hallstr. 6. — Musikberichte für hiesige Zeitungen schreiben die Herren Prof. O. Eggel und Prof. Urban (Voss. Ztg.), Dr. Gumprecht und Hassler (Nationalztg.), Kgl. Musikdirektor Th. Rehbaum und W. Blank (Berl. Fremdenblatt), O. Eichberg, Davidsohn (Börsencourier), Christiani (Börsenztg.), A. Moszkowski (Deutsches Montagsblatt), Prof. H. Ehrlich (Berl. Tageblatt), E. E. Taubert (Post), F. Gumbert (Tägl. Rundschau), Dr. Plege (Norddeutsche allgem.).

L. P. Budapest. Eine gute Ausgabe der vierhändigen Klavierwerke R. Schumanns ist die von Hertz (Hannover, Steingräber).

F. B. Sch. Hagenow. Bisher ist in Deutschland noch keine Operation zur Befreiung des Ringfingers vorgenommen worden. Einige Aerzte halten sie für gefährlich.

J. Sch. Bonn. Besten Dank, aber Sie wissen, Musikberichte von ausserhalb bringe ich nur in seltenen Fällen. Hier liegt überdies kaum Veranlassung dazu vor, da das Werk ein bekanntes und vielseitig gewürdigtes ist.

Th. E. Budapest. Besten Dank für die freundlichen Mittheilungen. — Die in No. 1 des achten Jahrganges erwähnten Abzüge sind nicht erschienen, das Interesse dafür war zu gering.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Am 8. Mai fand eine ausserordentliche General-Versammlung der Krankenkasse statt. Herr Prof. Haupt und Herr Prof. Loeschhorn erstatteten Bericht über die Revision der Bücher und der Krankenkasse, die in Ordnung befunden wurden. Zum 2. Punkt der Tagesordnung: Neuwahl des Vorstandes, beantragte Herr Prof. Rudorff: Es möchten, um den Frieden im Verein wieder herzustellen, nur solche Mitglieder gewählt werden, die den Agitationen der letzten Zeit ferngestanden. Herr Prof. Breslaur und Herr O. Eichberg erklärten sich damit einverstanden, falls Jeder, der auch nur durch seine Unterschrift an der Bewegung theilgenommen, von der Wahl ausgeschlossen bliebe. Die darauf folgende Wahl hatte folgendes Ergebniss: Zum I. Vorsitzenden wurde Herr Prof. Rob. Radecke, zum II. Herr Kgl. Musikdirektor Pasch, zum Rendanten Herr H. Schröder, zum I. Schriftführer Herr Th. Krewitsch gewählt. Die Wahl der übrigen Vorstandsmitglieder wird in der Juni-Sitzung stattfinden. Behufs Untersuchung und Schlichtung der schwebenden Streitigkeiten soll eine Kommission, bestehend aus dem Vorstand und Beratorium zusammentreten.

Möchten die von der General-Versammlung getroffenen Massnahmen dazu beitragen, dem Vereine endlich den langentbehrten, zur gedeihlichen Fortentwicklung so nöthigen Frieden zu bringen.

E. H.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von Professor **Emil Breslaur.**

No. 11.	Berlin, 1 Juni 1888.	XI Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M.* — Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die Entwickelung der Klaviermusik und des Klavierspiels bis auf die Neuzeit.

Von C. Haase.

(Fortsetzung.)

Doch wie kam man auf das „nothwendige Uebel" der Temperatur? — Schon die altgriechischen Theoretiker hatten sich überzeugt, dass es unmöglich sei, nach der natürlichen akustischen Beschaffenheit der Intervallverhältnisse ein durchaus reines Tonsystem aufrecht zu erhalten. Aristoxenes lehrte damals schon, die Oktaven in 12 gleiche Theile einzutheilen, jedoch ohne Erfolg, denn das von Pythagoras aufgestellte System der Quinten- und Quartenreinheit behielt jahrhundertelang — bis zu Zarlinos Reformbestrebungen — allgemeine Geltung. Mit der Ausgestaltung der Harmonik wurde es geradezu eine zwingende Nothwendigkeit, für die Instrumente mit gebundener Intonation (Klavier, Orgel etc.) ein brauchbareres, modulationsfähigeres System, eine erträglichere Stimmung durch Ausgleichung der akustischen Tonverhältnisse herbeizuführen, um alle statthaften melodischen und harmonischen Kombinationen untereinander wohlklingend zu gestalten. Dem vorerwähnten Italiener Zarlino folgte 1571 der Leipziger Organist Ammerbach mit Vorschlägen und Regeln über diesen Gegenstand, und weiter durch das ganze 17. Jahrhundert tauchten Versuche über eine erträglichere Stimmung der Tasteninstrumente auf, die aber alle mehr oder weniger in einer ungleich schwebenden Temperatur verharrten, in welcher manche Intervalle akustisch rein, andere temperirt erschienen, wodurch nur eine beschränkte Zahl der Tonarten des neuen Systems brauchbar war. Die Schriften des Organisten Werkmeister (1698) und des Kapellmeisters Neidhart (1706) förderten die Sache wesentlich, so dass ein umfassenderer Gebrauch der Tonarten in Aufnahme kam. Mit Rameaus verdienstvollem Werke „Génération harmonique" (1737), das analog jener schon etwa 2000jährigen Aristoxenos'schen Theorie die Eintheilung der Oktave in 12 halbe Töne von gleicher Grösse empfahl, wodurch eine Tonart ebenso gut klang wie die andere, wurde die gleichschwebende Temperatur bald allgemein eingeführt und damit hatte endlich das neue System festen Boden gewonnen.

Die Erfolge der Temperatur eröffneten der Klaviertechnik ein weites ertragreiches Arbeitsfeld. Statt der beschränkten Anzahl der früher möglichen, mehr oder minder reinen Tonarten standen dem Spieler nun 24 gleich wohlklingende zur unbeschränkten Verfügung, was zunächst eine bedeutende Erweiterung der Applikatur erforderlich machte und die gleichmässige Ausbildung aller Finger bedingte, wodurch endlich auch die beiden Aschenbrödel der alten Technik, der vormals wenig gebrauchte Daumen und kleine Finger

zu ihrem vollen, angestammten Rechte gelangten.

Bahnbrechend für das neue System war vor allem das „Wohltemperirte Klavier“, 24 Präludien und Fugen in sämmtlichen Dur- und Molltonarten von Joh. Seb. Bach, welches 1722 erschien. Dieses epochemachende Werk des grossen Thomaskantors bildet gleichsam die Markscheide zwischen der alten und neuen Geschichte der Klaviermusik. In ihm gelangte der alte polyphone Stil, die Fugenkunst, zum Gipfel der Vollendung, währenddem es zugleich auf die Weiterentwicklung des neuern Klavierspiels nach jeder Richtung hin bedeutungsvoll einwirkte.

Blicken wir auf die Klavierliteratur der Epoche von Bach bis zum 16. Jahrhundert zurück, so zeigt sich, dass mit dem Beginne des im Volksleben wurzelnden neuen weltlichen Kunststils sich auch das nationale Element bemerkbar machte und weit mehr in den Vordergrund trat, als es zur Zeit der Hegemonie der Kirchentonarten möglich war. Dies gab den musikalischen Bestrebungen in den verschiedenen Ländern eine besondere Richtung und führte zu bestimmten Stileigenthümlichkeiten. Die italienischen Cembalisten entwickelten an dem kirchlichen Kunststil der „Sing“stücke ihre „Kling“stücke, und so entstanden aus der Form der Motette und Vokal-Canzone die ersten Anfänge des Sonatenstils. Die französischen Klaviermeister wandten sich dem Tanze zu, der in Frankreich durch Ballet und Oper frühzeitig eine künstlerische Bedeutung gewonnen hatte und brachten, an volksthümliche Weisen anlehnend, die Rondo- und Suitenform hervor. In Deutschland bildete man den Orgelstil weiter bis zur höchsten Vollendung. Der deutsche Klavierstil stand unter diesem Einfluss; er war nichts anderes, als der auf das Klavier übertragene kunstvolle Orgelstil; daher konnte derselbe erst später als in Frankreich und Italien zu einer bestimmten, den Klangeigenschaften des Instrumentes entsprechenden Selbstständigkeit gelangen.

Das Ziel der älteren Musikformen war die Durchführung eines thematischen Gedankens, der in konstruierten polyphonen Kombinationen mehr eine gehaltvolle kontrapunktische Verarbeitung des Stimmgefüges als den sinnlichen Klangreiz der melodischen Schönheit anstrebte. In der Sonate blieb die Polyphonie — besonders in Deutschland — erst noch massgebend. Selbst die in der Suite vereinigten Tänze erschienen noch im kontrapunktischen Gewande. Der Erste, der in Deutschland einen freieren, weltlich gefälligeren Klavierstil versuchte, war Johannes Kuhnau (1667—1722) Joh. Seb. Bachs Amtsvorgänger an der Thomasschule, doch haben seine diesbezüglichen, in der Polyphonie des Streichquartetts befangenen Werke, die andererseits durch ihre programmatische Tonmalereien*) bemerkenswerth sind, mehr zur Förderung der ideellen als der formellen und technischen Entwickelung des Klavierstils beigetragen.

In Frankreich und Italien hatte die Einführung und eifrige Pflege der Agréments und Arpeggien den Klavierstil klaviermässiger gestaltet und gefördert. Bei François Couperin (1668—1733) zeigte sich bereits ein freieres, anmuthiges Tonspiel, ein mehr aus dem Klang- und Spielvermögen des Instrumentes entwickelter Satz und das Bestreben, durch technische und dynamische Ausdrucksmittel den Stimmungsinhalt wirksamer zu machen. Auch hier ist grösstentheils die Mehrstimmigkeit noch massgebend, wenn auch die Grundzüge des homophonen Stils zuweilen schon unverkennbar durchblicken. Seine Epigonen suchten des Meisters Stil vorwiegend nach technischer Richtung hin auszubeuten, daraus erklärt sich, dass die alte französische Schule, die durch Couperins Meisterschaft eine hohe Kunstbedeutung erlangt hatte, sich bald dem Verfalle zu neigte (Marchand, Daquin). Erfolgreicher waren die Reformbestrebungen des weit über seine Zeit hinausragenden italienischen Klavier- und Orgelvirtuosen Domenico Scarlatti (1683—1757), der bezeichnend genug ein schwärmerischer Verehrer Händels**) war, dessen Meisterwerke von grossem Einfluss auf seine künstlerische Entwickelung gewesen sein dürften.

Mit Scarlatti schwindet die Herrschaft der Kirchentöne, und das neue System der Dur- und Molltonarten tritt in sein Recht ein. Er befreite die Klaviermusik vollständig aus den Fesseln jener polyphonen typischen Tradition. — Indem er die konventionellen Formen homophon umgestaltete, den im kontrapunktischen Stimmgewebe gebundenen Gedankengang löste und eine Hauptstimme zum Träger der subjektiven Empfindung machte, suchte er zugleich im freuen Tonspiel durch die Mannigfaltigkeit gegensätzlicher Themen und Figuren den Kontrast zu erzielen, der das eigentliche Lebenselement der Instrumentalmusik ist. Sein Klavier-

*) „Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in 6 Sonaten“ (Leipzig 1700). Die erste Sonate schildert den „Streit Davids und Goliaths“, die zweite „der von David vermittelst der Musik kurierten Saul“, die dritte „Jakobs Heirath“, die vierte „den todtkranken und wieder genesenen Hiskias“, die fünfte „der Heiland Israels Gideon“, die sechste „Jakobs Tod und Begräbniss“. — Santa Racerez schildert Meister Kuhnau darin durch mit einander fortlaufenden Quinten, Labans „Betrug“ und das „Schnarchen und Poltern des Riesen Goliath“ durch „Trugschlüsse“ etc.

**) In rührender Weise pflegte er dem Genius des grossen Deutschen seine Hochachtung dadurch kund zu thun, dass er sich, wo Händels Namen genannt wurde, stets erhob und das Haupt entblösste. —

stil unterscheidet sich von dem seiner französischen Kunst- und Zeitgenossen dadurch, dass er nicht wie diese einen lied- oder tanzmässigen Satz kolorirte oder variirte, sondern, anlehnend an die aus der kirchlichen Motette entstandene Sonatenform Gabrielis, einen einheitlichen Satz durch die Verarbeitung bestimmter gegensätzlicher Motive neugestaltete. Er gab dadurch dem Klavierstil eine ganz andere Richtung; wir verdanken ihm zunächst die ersten Grundzüge der von unsern deutschen Meistern bis zur höchsten Vollendung geführten klassischen Sonatenform. Seine Klaviersätze zeigen schon, wenn auch noch in losem Gefüge, grösstentheils die 3theilige, aus Haupttheil, Durchführung und Wiederholung des ersten Theiles bestehende spätere Sonatenstruktur, und in diesem Sinne kann er mit Recht als der Verbildner des durch Beethoven zum idealen Höhepunkt gelangten Allegrosatzes gelten. — Sein direkter Kunsterbe ist Ph. Em. Bach (1717—1788), der hinsichtlich seiner Verdienste um Technik und Form gewissermassen das Verbindungs- oder Uebergangsglied zwischen den Kunststilen der beiden Tonheroen Joh. Sebastian Bach (1685 bis 1750) und Joseph Haydn (1732—1810) bildet. In J. S. Bachs Riesengeist kommt der Abschluss der alten und der Anfang der neuen Kunst zur herrlichsten Gestaltung; er trägt — ein „musikalischer Atlas" — ein Weltreich der Tonkunst auf seinen Schultern. Es ist gewisslich nicht zuviel gesagt, wenn behauptet wird: „dass Niemand seine Bildung im Gebiete der Tonkunst für voll ansehen möge, der sich nicht an Bachs Muse, jenem Urquell deutscher Tonbegeisterung erfrischt und gestärkt habe zu höchster Erhebung." Der Beflissenen kommen freilich manche herbei, um sich ergetzen zu lassen, aber das „Schöpfen" und „Tauchen" ist nicht jedermanns Sache. Anstatt mit dem zu beginnen, was unserer Zeit am nächsten liegt, den Präludien, Phantasien, 2stimmigen Inventionen und den in den Suiten und Partiten enthaltenen herrlichen kleinen Tanzstücken, den Gavotten, Giguen, Menuetten, Sarabanden, stürzt sich der „Uebereifer" gar oft ohne weiteres in die Urtiefen der alten polyphonen Kunst hinein, um dort unten vergebens die so in fest verschlossener Muschel verborgene Perle zu erspähen. — Daher gilt trotz unseres Bach-Kultus auch heut zu Tage noch so Manchem der reiche Schatz seiner Werke, worin neben tiefsinnigster Kunstlogik eine edle dichterische Phantasie, neben zartem innigen Gefühl die grossartigste Kraft und Leidenschaft waltet, als nichts Besseres und Schlechteres denn ein musikalisch-mathematisches Exercitium. Jene polyphonen Meisterwerke (Fugen, Konzerte, Sonaten etc.) sind die Schlusssteine der alten Kunst; die Entwickelung der für die neue Kunst so wesentlichen zyklischen Formen ist durch sie nicht direkt gefördert. Nur hier konnte Phil. Emanuel Bach anknüpfen, wenn sein Talent neben der idealen Kunstvollendung seines grossen Vaters Selbstständigkeit und historische Bedeutung erlangen sollte. Indem er sich der formellen Ausgestaltung des modernen Sonatenstils zuwandte, eröffnete er der Tonkunst neue Bahnen, und so sehr auch seine Zeitgenossen Phil. Emanuel auf Kosten seines Meisters Joh. Sebast. Bach überschätzt haben mögen, mit einem gewissen Rechte trägt er den Ehrennamen „Vater der modernen Musiker". Er war es ja, der die Kunstprinzipien Joh. Seb. Bachs, die uns sonst wohl zumeist verloren gegangen wären, durch Wort, Lehre und Beispiel in hervorragenden pädagogischen Schriften („Ueber die wahre Kunst das Klavier zu spielen") und in zahlreichen instruktiven Kompositionen verbreitete und dadurch einen dauernd günstigen Einfluss auf die Förderung der modernen Klavierschule ausübte. Die musikalische Disziplin, die er in „der wahren Kunst das Klavier zu spielen" niederlegte, habe der Klaviertechnik den Weg zu dem hochgesteckten Ziele vorgezeichnet, das dieselbe in unserer Zeit erreichen sollte. Ph. Em. Bachs Klavierwerke nähere sich nach einer Seite hin dem freien Tonspiel der Scarlatti'schen Sonatenform, aber ihr Inhalt ist weniger glänzend als anmuthig und gemüthvoll. Wenn Scarlattis Verdienst hauptsächlich auf der Konstruktion des Allegrosatzes beruht, so tritt bei Em. Bach schon die charakteristische Anordnung der verschiedenen, in der zyklischen Sonatenform vereinigten Sätze ziemlich regelmässig auf. Gewöhnlich verbindet er 3 Sätze, einen mässig schnellen (Allegro moderato), einen langsamen (Andante) und einen lebhaftern Satz (Allegro) zu einer Sonate. Er hat auch Sonaten aus 2, im Charakter verschiedenen Sätzen geschrieben.

Auf der Grundlage der Bach'schen Schule kamen Joseph Haydns geniale Anlagen zur glänzendsten Entfaltung. Ihm blieb es vorbehalten, den Organismus der neuen Musikformen in einer Weise festzustellen und zu erweitern, dass in der Folge die Sonatenstruktur die einzig mustergiltige Form für jede bedeutendere Komposition der Klavier-, Kammer- und Orchestermusik wurde, und die bisher so eifrig gepflegte Suiten- und Partitenformen allmählich von der Bildfläche verschwanden, nachdem diese zum Theile dem Organismus jener einverleibt worden waren. Die Tänze konnten als selbstständige zyklische Form niemals die Bedeutung der Sonatenform erreichen, da ihre Ausdrucks- und Entwicklungsfähigkeit weit enger begrenzt ist. Neben ihrem bestimmten wohl-

berechtigten Werth als Kunstform, haben sie indess doch historische Bedeutung als Vorstufe unserer klassischen Formen.

Ph. Em. Bachs Beispiel, durch Anwendung des aus der Suite adoptirten Tanzes, das Leben mit seinen realistischen Zügen in die neue Kunstform hineinklingen zu lassen, folgte Haydn, indem er die Menuett an Stelle des Rondo einführte und späterhin als 3. Satz*) vor das Finale stellte, eine Anordnung, die in Folge allgemein beibehalten wurde, denn auch Beethoven, der das Scherzo anstatt der Menuett setzte, hatte Haydns Vorgang erst zur Richtschnur gedient. Was bei E. Bach noch als Versuch erscheint, entwickelt sich bei Jos. Haydn mit logischer Folgerichtigkeit. Seine Kunst wandte sich voll und ganz dem realen Leben zu, das deutsche Volksgemüth, der urwüchsige Humor, die Innigkeit und schalkhafte Naivität desselben findet im idealem Abglanz einen wahren Ausdruck in Haydns Musik. Auch um den Klavierstil hat sich der geniale Meister Verdienste erworben, weil er durchweg und grundsätzlich die homophone Schreibart festhielt, die am meisten befähigt ist, die Spielfülle und den klanglichen Reiz des Instrumentes zur vollen Geltung zu bringen. Sein Klaviersatz ist unmittelbar aus dem Charakter des Instrumentes entwickelt, ein Vorzug von weittragender Bedeutung schon für die nächste Zukunft.

In den Händen Mozarts (geb. 1756 gest. 1791) gewinnen die neuen technischen Formen erhöhtes Leben. Wohlklang, Glanz und Spielfülle steigern sich. Die Harmonik wird reicher und kühner. Die Thematik erhält eine geistige Reife, die mit grosser Macht das Gemüth ergreift (C-moll-Phantasie, Klavierkonzerte in D-moll, C-moll und D-dur).

Wie Mozart in Deutschland den Klavierstil bedeutsam förderte, so brachte gleichzeitig Muzio Clementi (1752—1832) der an die Spitze der von Scarlatti ausgehenden italienischen Schule getreten war, diese auf eine hohe Stufe der Ausbildung. Er erweiterte nicht nur die Wirkungsmittel der Virtuosen, er erleichterte auch die Aneignung der dazu gehörigen Technik durch pädagogische Studien von kunstgeschichtlicher Bedeutung und bleibendem Werthe. Sein „Gradus ad parnassum" ist nach Bachs „Wohltemperirtem Klavier" und neben Cramers „Etüden" der musikalische Boden, aus dem alle Errungenschaften der modernen Technik empor gewachsen sind. Mozart nennt ihn bekanntlich einen „blossen Mechanikus". Fassen wir Dittersdorfs Urtheil „In Clementis Spiel herrscht Kunst, in Mozarts Kunst und Geschmack" mit dem eigenen Bekenntniss Clementis*) zusammen, „früher habe er seine Hauptstärke in brillanter Fertigkeit und besonders in der vor ihm nicht gebräuchlichen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gesucht, und erst später sei er durch Anhören berühmter Sänger auf den gesangvollern edlern Stil gekommen" — so erklärt sich Mozarts Ausspruch einerseits, aber neben dem „Mechanikus" erscheint andererseits doch auch der strebende und denkende Musikus. In dieser zwiefachen Eigenschaft hat der Sonatenvater Clementi unserer Kunst die wesentlichsten Dienste geleistet. Wo die Virtuosität nur Selbstzweck ist, wirkt sie allerdings geisttödtend, hingegen als Mittel zum Zweck wird sie eine treibende, gestaltende Kraft, welche der Phantasie die Schwingen löst und den schaffenden Geist auf neue Bahnen leitet. In diesem Sinne hat Clementis Kunsttechnik auf der soliden Basis der Haydn-Mozartschen Schule dem grössten Meister der neuern klassischen Klaviermusik L. van Beethoven (1770—1827) gewissermaassen den Weg bereitet.

(Fortsetzung folgt.)

*) In seinen Symphonien.

*) Nach einer Aeusserung gegen seinen Schüler Berger.

Die rationelle Konstruktion der diatonischen Tonleitern und die Theorie des Dualismus im Harmoniesystem.

Von **Paul Hassenstein.**

(Fortsetzung).

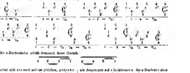
Das vorhin aufgestellte Gesetz über das Abhängigkeitsverhältniss, zumal speziell in Betreff der Dominantvermittelung ist durchaus kein willkürlich gegebenes, dasselbe findet vielmehr in der Naturerscheinung der Obertöne seine Begründung. Jene Obertonreihe von C setzt sich aus folgenden drei Dreiklängen zusammen



Dieselben bestehen alle drei aus gleichen Intervallreihen. Die beiden ersten (auf C und g) stehen in ganz besonderer Beziehung zu einander, der zweite ist Dominant-, der erste Tonikadreiklang und als solche liefern sie das Material zur Bildung eines, die Tonart oder frei eintretenden, vollkommenen, ganzen (authentischen) Kadenz. Gerade diese beiden Tonreihen geben uns aber auch die Norm für das Auffinden derjenigen von der Tonika abhängigen Klänge, welche zur Konstruktion der Durskala erforderlich sind. Denn eine jede für sich, und dann in Wechselbeziehung zur anderen schreibt von ihrem Grundton aus, folgende (oben mit ⌒ und → markirte) Intervalle vor: $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ — $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$ = $\frac{8}{9}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{8}{9}$ und $\frac{8}{15}$, welche zur Tonika = $\frac{1}{1}$, nachstehende Folge als Ergebniss bringen:

$\frac{1}{1}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{8}{15}$ $\frac{1}{2}$

Alle die in vorstehenden Intervallen von c stehenden Töne sind aber von demselben abhängig, denn die Zahlen, welche das Intervall bezeichnen, geben zugleich die Nummern der gemeinschaftlichen Partialtöne mit an, wie es folgende Zusammenstellung erhellen wird.



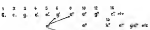
Die c-Durtonleiter erhält demnach diese Gestalt



Sie setzt sich aus zwei nahezu gleichen, getrennten Tetrachorden zusammen, deren erstes mit der natürlichen Tonika beginnt und zur Unterdominante steigt, während das zweite mit der Oberdominante ansetzt und mit der Tonika schliesst.

Bei weiterer Untersuchung ergibt es sich, dass diese Skala eine stufenweise Gruppierung der Bestandtheile von drei Dreiklängen, von denen auf f, c, g (f a c — c e g — g h d) darstellt. Es ist also zu den beiden ersten Dreiklängen der Obertonreihe (auf C und g) noch ein dritter (auf f) getreten, welcher sich zu demjenigen auf c verhält, wie dieser zum g-Dreiklang, und es scheint daher, als ob jeder der beiden Obertondreiklänge an seiner Stelle als ein kadenzirend wirkender gedacht werden kann. Und in der That, betrachten wir die Endschritte der beiden Leitertetrachorde (e f und h c) so muss auffallen, dass sie beide die im Schwingungsverhältnisse 15 : 16 stehenden, kleinsten sind, welche auf die Gegenwart des wichtigsten kadenzirenden Tones, auf den nachfolgenden Leitton schliessen lassen. Wir sehen also e als Leitton auf f und h als denjenigen auf c fungiren, die c-Durleiter aber aus zwei ganzen Kadenzen entspringen, in welchen die Tetrachord-Anfangstöne (c und g) Grundtöne der kadenzirenden Akkorde, deren Endtöne (f und c) aber Grundtöne der Schlussakkorde sind.

Wenn aber die beiden ersten Obertondreiklänge kadenzirend eine Tonleiter herbeiführen, warum sollte denn nicht auch dem dritten derselben (auf e) eine gleiche kadenzirende Eigenschaft zuzuschreiben sein? Analog dem g-Dreiklang wird er seinen Abschluss in einem Akkorde suchen, dessen Grundton eine Duodecime tiefer liegt (A) als sein eigener. Allein, da dieser Akkord nur aus solchen Tönen zusammengesetzt sein darf, welche sich nicht in Widerspruch mit den in der Obertonreihe vorliegenden setzen, so kann er ein solcher in Dur (mit der Terz cis) nicht sein, er wird sich vielmehr als ein Molldreiklang (mit c) ausweisen müssen. Die neuen Intervalle aber, durch welche sich diese Mollleiter von der Durskala unterscheidet, ergeben sich, wenn wir jene dritte Tonreihe in Beziehung zu den beiden ersten setzen.



Setzen wir diese drei neuen Intervalle $^{9}/_{8}$, $^{8}/_{7}$, $^{7}/_{6}$ statt derjenigen in die Durleiter ein, zu denen an das für eine diatonische Skala unbrauchbare kleine Verhältniss 24 : 25 einnehmen, d. h. anstatt der Stufen $^{?}/_{??}$ $^{1}/_{8}$, $^{15}/_{8}$ diejenigen $^{1}/_{??}$, $^{1}/_{?}$, $^{9}/_{8}$, so gelangen wir zur Mollonleiter, welche von a laufen wird

a h c' d e' f' g' a'.

Diese Tonleiter besteht nun zwar aus zwei ungleichen, getrennten Tetrachorden deren Anfangstöne (a und e') ebenfalls als Grundtöne kadenzirender Akkorde gelten können, während deren Endtöne (d und a') als die Grundtöne von Schlussakkorden aufgefasst werden dürfen. Da die beiden Tetrachordendschritte (c'—d' und g—a') nicht zu dem kleinen Verhältniss 15 : 16 stehen, so muss zur Beanspruchung der Kadenz die vorletzte Stufe (c' resp. g') erhöht werden. Das geschieht, ohne dass „der Grundcharakter der Tonleiter verläugnet wird.“ —

Bevor wir in unseren Ausführungen fortfahren, wollen wir hierzu zunächst konstatiren: Es ist uns gelungen den Nachweis zu führen dass die Mollskala,

1) entgegen der Ansicht v. Oettingens, einer tonischen Klangvertretung entspringt und

2) dass sie trotz der gegentheiligen Behauptung des Herrn Schell aus der Reihe der Obertöne ebensogut herzuleiten ist, wie die Durskala.

Beiden Tonleitern der Dur- wie auch der Molltonleiter entstammen zwei andere, welche sich ergeben, wenn wir die Reihenfolge der beiden Tetrachorde ändern, wenn wir also nicht mit der natürlichen Tonika beginnen, sondern mit der Dominante ersetzen, dieselbe also zur formalen Tonika erheben. Wir erhalten dann aus

1) der Durskala

c d e f g a h c',

welche aus zwei getrennten Tetrachorden besteht

g a h c' d e' f' g',

eine Durskala mit verbundenen Tetrachorden u. aus

2) der Mollskala

a h c' d' e' f' g' a,

aus zwei getrennten Tetrachorden bestehend, eine Mollskala mit verbundenen Tetrachorden

e f g a h c' d e.

In den beiden Stammtonleitern (c—c' und a—a') wurden die ihnen zu Grunde liegenden Kadenzen dadurch bewirkt, dass auf die Dreiklänge der Tetrachord-Anfangstöne (c, g bez. a, e') diejenigen ihrer Endtöne folgten (f, c' bez. d, a). Bei den beiden abgeleiteten Leitern dagegen (g—g' und e—e) waltet das umgekehrte Verhältniss ob, weil ihre Grundkadenzen in entgegengesetzter Weise gebildet werden müssen. Die Tetrachordendtöne (c, f bez. a, d) zeigen sich als Grundtöne der kadenzirenden und ihre Anfangstöne (g, c' bez. e, a) als Grundtöne der Schlussakkorde. Derartige Kadenzen heissen aber plagalische Kadenzen, und wir können daher die beiden abgeleiteten Tonleitern plagalische nennen im Gegensatz zu ihren beiden Stammtonleitern (c—c' und a—a'), welchen wir den Namen authentische Tonleitern geben.

Wir haben nun aus den Obertönen eine authentische Dur- und Mollskala unmittelbar hergeleitet, mittelbar aber eine plagalische Dur- und Mollskala; gehen wir nunmehr zu den Untertönen über.

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Johannes Brahms hat vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin das Comthurkreuz des Greifenordens, den höchsten Mecklenburgischen Orden, erhalten.

— Prof. Alb. Becker in Berlin erhielt den Rothen Adlerorden IV. Cl., der Stadtkantor Nelle in Zeitz den Kronenorden IV. Klasse.

— Joh. Brahms hat eine neue Komposition „Zigeunerlieder“ für gemischtes Quartett und Klavier vollendet, die jüngst an einem Abend des Wiener Tonkünstler-Vereins aufgeführt wurde. Das Werk bildet ein Seitenstück zu den ungarischen Tänzen, mit dem Unterschied jedoch, dass die Melodien, wenn auch ungarischen Charakters, sämmtlich original sind.

— Der Herzog von Anhalt hat gelegentlich der Dessauer Tonkünstler-Versammlung Hrn. Hof- und Justizrath Dr. Gille zum Geheimen Hofrath ernannt, sowie Hrn. Prof. Dr. Riedel das Commandeurkreuz vom Hausorden Albrechts des Bären und Hrn. Konzertmeister Saltz den goldenen Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Herr Professor Müller-Hartung in Weimar, Kapellmeister am grossherzogl. Hoftheater und Direktor der grossherzogl. Orchester-, Musik- und Opern-

schule, um deren Aufblühen er sich so grosse Verdienste erworben, ist vom Grossherzog durch den Titel „Hofkapellmeister" ausgezeichnet worden.

— Bei Gelegenheit der Tonkünstlerversammlung in Dessau hat Paul von Janko seine neue Klaviatur auch dem dortigen Hofe vorgeführt und wurde vom Herzog von Anhalt durch Ausdruck des lebhaften Interesses für die neue Erfindung ausgezeichnet. — In Janko's Vortrage vor den Tonkünstlern wirkte auch ein Frl. Arendt aus Dessau mit, und spielte, um die leichte Erlernbarkeit der Janko-Klaviatur zu beweisen, eine Sonatine von Kuhlau, die sie in drei Tagen erlernt hatte, ohne vorher die neue Klaviatur gekannt zu haben.

— In der Musikbildungsanstalt von Frl. Marie Prokach in Prag fanden am 28. und 30. April zwei musikalische Soiréen statt. Die Programme zeigten eine sehr geschmackvolle Zusammenstellung von 2, 4 und 8-händigen Klavierwerken unserer besten klassischen und modernen Meister. Unterstützt wurden die Aufführungen durch Vorträge auf der Oboe von Herrn Professor König und durch Deklamation von dem Schauspieler Herrn Günther Pettnea.

— Bei einem kürzlichen Aufenthalt in Stettin statteten wir dem Magazin des Hof-Pianoforte-Fabrikanten, Hrn. G. Wolkenhauer, einen Besuch ab, und waren über die grossartige Einrichtung und Ausdehnung der Fabrik-Anlagen und Geschäftsräume auf's höchste überrascht. Sie bilden in der That eine Sehenswürdigkeit Stettins. Die Firma wurde vor ca. 40 Jahren von zwei intelligenten Brüdern gegründet, sie war anfangs nur eine Niederlage von Klavieren aus den besten Fabriken. Durch die vorzügliche Auswahl, durch stets bewiesene Sachkenntniss hatten sich die Leiter rasch die Gunst des grössten Publikums errungen, ihr Geschäft erweiterte sich mehr und mehr, sie konnten schliesslich zur Gründung einer eigenen Fabrik schreiten. Dann gelang es dem heutigen Besitzer der Firma, (der eine der Brüder starb früh,) durch eine Erfindung die Haltbarkeit der Instrumente zu steigern. Diese Erfindung beruht hauptsächlich darin, dass Wolkenhauer das zu den Resonanzböden der Klaviere zu verwendende Holz, von dessen Güte die Haltbarkeit und Tonschönheit der Instrumente hauptsächlich abhängt, durch eine chemische Bearbeitung derart präparirt, dass es den Einwirkungen der Zeit und der Witterung nicht mehr unterliegt. Für seine Erfindung erhielt Wolkenhauer im Jahre 1880 von Deutschland, Frankreich und Belgien Patente. Ueber die Tonfülle und Klangschönheit der Wolkenhauer'schen Flügel und Pianinos haben sich unsere grössten Pianisten Liszt, Tausig, Bülow, d'Albert aufs rühmendste geäussert. Eine besondere Spezialität der Firma ist das von ihrem Ursprunge an beibehaltene Lager von Instrumenten anderer berühmter Fabriken, wir fanden ca. 50 Namen bei unserer Besichtigung vertreten, das Lager gleicht einer permanenten Ausstellung und möchte eine derartige Mannigfaltigkeit kaum in einer Industrie-Ausstellung zu finden sein. Zu hunderten liegen die Dank- und Anerkennungsschreiben vor, Wolkenhauer besitzt ausser seinen verschiedenen Ernennungen zum Hoflieferanten den Titel eines Königlich Preussischen Kommerzienraths und eine ganze Reihe von Prämiirungsmedaillen, Orden und sonstigen Auszeichnungen.

— Dem Autor der amerikanischen Volkshymne „The Star Spangled Banner", Francis Scott Key, wird jetzt in San Francisco ein grossartiges Denkmal errichtet. Die Höhe des Monuments beträgt 51 Fuss. Die Figur „Amerika" trägt das Sternenbanner der Union. Der Autor Key ist dabei in Lebensgrösse dargestellt. Das Piedestal besteht aus einem herrlichen Marmorblock. Die vier Fuss hohen Basreliefs an den Seiten des Denkmals sind aus Bronze und tragen Embleme. Das prachtvolle Monument wurde in Italien angefertigt und ist bereits in San Francisco angekommen.

— Den Preis, welchen der New-Yorker Gesangverein für die beste Komposition des Gedichts „An den Rhein" von Carmen Sylva ausgeschrieben hatte, ist Herrn Arthur Claassen zugefallen. Derselbe wird seine Preiskomposition auf dem bevorstehenden Sängerfest in Baltimore selbst dirigiren.

— Ein sehr hübsch und sinnig zusammengestelltes Programm ging uns aus Eilenburg zu. Fräulein Barheine hat daselbst in der Aula der Bürgerschule mit ihren Schülern und Schülerinnen zu einem wohlthätigen Zwecke einen Schubertabend veranstaltet und die geschmackvolle Auswahl der Klavier- und Gesangstücke, der Lieder und Gesänge nebst den beigefügten kleinen, geschichtlichen Daten und den trefflichen Worten, die Robert Schumann einst über den unvergleichlichen Tondichter schrieb, sprechen für den feinen, künstlerischen Sinn der Leiterin und verdienen ihr ein Wort warmer Anerkennung.

— Der 17. Bericht des Königl. Konservatoriums für Musik in Dresden beginnt mit einem Nekrolog. Am 7. Oktober v. J. starb Johann Friedrich Pudor, der langjährige Eigenthümer, der fürsorgliche und opferwillige Direktor der Anstalt. Der Nekrolog umfasst zugleich die Entwicklungsgeschichte der Anstalt, — wir entnehmen ihm einige Daten. Im Jahre 1859 trat Pudor als Theilhaber in das wenige Jahre vorher von Fr. Tröstler gegründete Dresdener Konservatorium ein, welches künstlerisch von Rossiger, Schubert u. a. geleitet, aber finanziell schlecht stand. 1860 schon wurde er alleiniger Besitzer und nun richtete er mit vollster Hingabe und unter Darbringung grosser Opfer sein Hauptbestreben dahin, das junge Institut durch Heranziehung hervorragender künstlerischer Kräfte gleichberechtigt unter die ersten Schwesteranstalten Deutschlands zu stellen. Seine rastlose Thätigkeit, seine Opferfreudigkeit, seine Milde und Herzensgüte waren von den schönsten Erfolgen gekrönt. Von Jahr zu Jahr konnte die Anstalt erweitert werden; sie umfasst heut die gesammten musikalischen Fächer, ein Seminar, eine Schauspielschule und schloss in diesem letzten Schuljahre mit einem Bestand von 800 Schülern und 87 Lehrern ab. Bei der im Jahre 1881 stattgehabten 25jährigen Jubiläumsfeier verlieh König Albert, der hohe Protektor des Instituts, demselben das Prädikat „Königlich" und seinem unermüdlichen Dirigenten den Hofrathstitel. Eine schleichende Krankheit lähmte seit Jahren

mehr und mehr die Kräfte des edlen Mannes und entriss ihn im vorigen Herbst, erst 53 Jahre alt, seiner segensreichen Thätigkeit. Die grosse Liebe und Verehrung, die er sich bei Lehrern und Schülern unter allen ihm Nahestehenden errungen, kam bei seinem Hinscheiden zum sprechendem Ausdruck. Sein Sohn, Heinrich Pudor, ist an seine Stelle getreten, während die artistische Leitung von Hrn. Hofkapellmeister Adolf Hagen weiter geführt wird. — Der Bericht giebt ferner ausführliche Auskunft über die Organisation der Anstalt, über alle stattgehabten Aufführungen, Prüfungen, Prämien, Reifezeugnisse, Stipendien und Notizen über das neue Studienjahr.

— In der Monats-Versammlung der „Cremona Society" in London hielt am 24. April Mr. Cummings einen Vortrag über die Klavierharfe, wobei er sich in der Einleitung über die Geschichte der Harfe im allgemeinen verbreitete. Wir geben nachstehend den Vortrag im Auszuge wieder. Die frühesten Abbildungen von Harfen, welche man kennt, befinden sich auf den alten Egyptischen Baudenkmälern. Man kann hier zwei Arten unterscheiden: ein kleineres Instrument, das von einer Person im Sitzen gespielt wurde und ein grösseres von 6—7 Fuss Höhe, welches der Spieler stehend in die Saiten griff. Bemerkenswerth an jenen Harfen ist das Fehlen des Trägers, den die späteren Harfen ohne Ausnahme besitzen. Cummings will den Träger zuerst bei den irischen und gälischen Harfen gefunden haben. Im frühen Mittelalter stand die Harfe in sehr hohem Ansehen, denn nur Könige und Edle spielten sie damals. Die mittelalterliche Harfe war ein rein diatonisches Instrument und man machte mit der Zeit viele Anstrengungen, um sie in dieser Hinsicht zu verbessern. Wenn wir die lange Periode dieser Verbesserungen übergehen, so gelangen wir schliesslich zur Erard'schen Harfe mit 7 Pedalen, womit das Instrument seinen Höhepunkt erreichte und noch heute inne hat, wenn er auch als Hausinstrument durch das Pianoforte fast ganz verdrängt worden ist und auch im Orchester nur noch wenig gefunden wird. So kam schliesslich die Klavierharfe, eine Erfindung, die von vielen Tagesblättern missverstanden worden ist, indem sie dieselbe mit dem alten Spinett und Clavicymbal in Verbindung brachten. Mr. Cummings schlug einige Akkorde auf einem im Saale befindlichen Federkiel-Flügel an, um die Zuhörer zu überzeugen, dass dieser Ton nichts mit dem der Harfe gemein hat. Er beschrieb hierauf den Mechanismus des Clavicymbals und der Klavierharfe und nannte als Hauptvortheile der Klavierharfen-Mechanik die grosse Sicherheit und das Fehlen jenes Geräusches, welches bei der gewöhnlichen Harfe durch das Zurückgleiten der Finger über die Saiten entsteht. Ein anderer grosser Vortheil ist das Dämpfer-Pedal, wodurch die ausgezeichneten Effekte vermieden werden, die das Dämpfen mit den Händen mit sich bringt. Dabei lässt sich die Klavierharfe leichter als das Pianoforte stimmen, denn sie hat nicht mehrchörig, sondern hat nur eine Saite für jeden Ton. Hier geht nun Mr. Cummings zu einem Vergleiche zwischen Pianoforte und Klavierharfe über, den wir nicht wiedergeben wollen, da ein solcher Vergleich nach unserer Ansicht ein ganz zweckloser und verfehlter ist. Es handelt sich doch nicht darum, das Piano durch die Klavierharfe zu ersetzen, sondern die gewöhnliche Harfe durch die letztere; näher liegt doch ein Vergleich zwischen diesen beiden Instrumenten am nächsten. — Viel interessanter als diese Auseinandersetzungen des Mr. Cummings waren die darauf folgenden Musikvorträge. Hinter einer spanischen Wand spielten abwechselnd Fräulein Drair aus Brüssel auf der Klavierharfe und Miss Ida Audain auf der gewöhnlichen Harfe. Wenn die Zuhörer kaum im Stande waren, die beiden Instrumente voneinander zu unterscheiden, so war damit jedenfalls mehr gewonnen, als wenn Mr. Cummings der Versammlung ausrechnete, um wieviel leichter die Klavierharfe als ein Pianoforte ist, und wieviel schwerer sich letzteres Instrument als das erstere stimmen lässt.

(Zeitschrift für Instrumentenbau.)

Leipzig. Die hiesige Klavierfabrik von Fischer & Fritzsch hat sich eine Stimmvorrichtung für Pianinos patentiren lassen, welche mit Hilfe einer Millimeterschraube das Geschäft des Stimmens, was die physische Anstrengung der Hände anbetrifft, zu einem ausserordentlich leichten macht und eine grosse Haltbarkeit der Stimmung gewährleistet.

Wien. Das erste Konzert des 5½jährigen Pianisten Poldi Spielmann, welches am 3. Mai im Festsaale des Niederösterreichischen Gewerbevereins stattfand, hat in vollem Masse den Beweis seines echten Talentes erbracht. Dieser Knabe ist in der That aussergewöhnlich veranlagt, und es wäre sehr zu wünschen, wenn sich ein Kunstmäcen fände, welcher die Mittel zu einer ungestörten Entwickelung und Ausbildung spendete. Wer seinen reizenden Vorträgen von Schumann's Kinderstücken: „Fröhlicher Landmann", „Wilder Reiter", „Armes Waisenkind" und Hans Schmitt's „Wunderkind", „Romanze", „Hexenküche", „Kindische Bitte und Verheissung", sowie der C-dur-Sonate von Mozart und sogar die G-dur-Sonate von Beethoven und ein kleines Konzert von Haydn, ferner Bach's I. Präludium (mit Violine und Harmonium-Meditation von Gounod), und endlich einen Marsch von Reinecke (vierhändig mit Professor Hans Schmitt) gehört hat, wird von dem Talente des Kleinen überrascht sein. Herr Professor Hans Schmitt kann mit Stolz auf den neuesten Triumph seiner vorzüglichen Unterrichtsmethode blicken. (Deutsche Kunst- u. Musikztg.)

Bücher und Musikalien.

Uns liegen drei grosse klassische Werke für Klavier und Orchester in einer neuen vom Steingräber'schen Verlag veranstalteten Ausgabe vor, in welcher die Orchester-Partien für ein zweites Klavier eingerichtet ist. Es sind: das A-moll-Konzert von Hummel, das E-moll-Konzert von Chopin, und die Beet-

hoven'sche Fantasie für Klavier, Orchester und Chor. In letzterem Werk ist selbstverständlich auch die Chor-Parthie in die Bearbeitung mit eingezogen. Das Bedürfniss nach Uebertragungen solcher Art ist in der That ein dringendes. In dem überaus grossen Kreis der Klavierspielenden, der Fachmusiker wie Dilettanten, ist es nur ganz wenigen vergönnt, begleitete Konzertstücke einmal unter Mitwirkung des Orchesters zu spielen. Hingegen ist ein Zusammenwirken zweier Klaviere unschwer zu ermöglichen, dabei die diesbezüglichen Bearbeitungen einen, wenn auch nur annähernden, doch sehr willkommenen Ersatz für das Orchester bieten. Können sie auch die Farben und die dynamische Mannigfaltigkeit desselben nicht wiedergeben, so doch im wesentlichen die Ton-Gedanken. Somit wird die grosse Mehrzahl der Spieler dadurch aus der Nothwendigkeit erlöst, sich mit der Solo-Parthie und den transscribirten Zwischenspielen, d. i. mit einem losgelösten Theil des organischen Ganzen zu behelfen. — Die oben genannten Konzerte fanden einen Bearbeiter in Eduard Mertke, dem wir bereits viele treffliche Redaktionen zu verdanken haben, trefflich vor allem dadurch, dass in ihnen für absolut richtigen Text, unter Ausschluss jeder subjektiv-willkürlichen Zuthat oder Abänderung, gesorgt ist. Die Einstellung des Hummel'schen Konzertes in die Reihe dieser Editionen begrüssen wir als etwas Erfreuliches und Verdienstliches. Diese Komposition ist eine der schönsten aus der älteren, den klassischen Meistern so nahestehenden Virtuosenschule, und die vorliegende Neu-Ausgabe wird gewiss viel zu allgemeiner Wiederaufnahme und Würdigung des Werkes beitragen. Einem Beethoven'schen Werke gegenüber wünscht man stets eine allseitig kritisch und historisch beleuchtende Ausgabe, in Folge dessen wurde mit der Bearbeitung der Chor-Fantasie, als der berufenste, Franz Kullak betraut, dessen frühere Ausgaben Beethoven'scher Konzerte durch Genauigkeit und scharfsinnige philologische Forschung wie durch künstlerische Feinsinnigkeit, von höchstem Werthe sind. Die Fantasie ist übrigens derart bearbeitet, dass sie sowohl mit als ohne Chor ausgeführt werden kann, auch bei den Chorproben des Werkes nützliche Dienste leistet.

Die Vorzüge der Steingräber'schen Editionen sind bekannt. Ausser den guten Redaktionen auch die beste Ausstattung: das schönste Papier, ein nobles grosses Format, grosser klarster Notendruck, praktische Einrichtung der Hefte durch Ineinanderliegen sämmtlicher Bogen, dazu erstaunlich billiger Preis — man begreift, dass sich diese Ausgaben von jeher grosse Beliebtheit erwerben mussten. W. W.

Johann Sebastian Bach: Zwanzig geistliche Lieder der Schemelli'schen Sammlung entnommen und für eine Singstimme mit Pianoforte ausgearbeitet von Robert Franz. Leipzig F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Unter den vielen Schätzen der Altmeister Bach und Händel, die uns der hervorragendste Bearbeiter und gründlichste Kenner dieses Haupttheils unserer Musikliteratur schon durch seine Ausgestaltung näher gebracht hat, nimmt das vorliegende Heft wenn auch der Zeit nach den letzten, seiner Bedeutung und seinem Werthe nach aber einen Platz in den vordersten Reihen ein. Nur zwanzig kurze, einfache, geistliche Lieder sind es, ein einziges davon ist drei kleine Druckseiten lang, die übrigen füllen je zwei, und einige nur eine Seite aus: aber sie sind als Kompositionen wie als Bearbeitungen von hohem Werthe. Wenn man auch neben Bach's Empfindungstiefe und Reichthum, sein Ausdrucksvermögen und seine Darstellungsgabe aus grösseren Kompositionen fast genügend bekannt zu sein scheint, so beweisen doch diese kleinen Lieder durch eine Fülle von Feinheiten der Erfassung und Wiedergabe des Textwortes und des Textinhalts, durch einen Reichthum an Stimmungen und Farben und durch den Ton der innigsten Frömmigkeit und Glaubensfreudigkeit, die aus jeder Zeile spricht, dass wir mit der Erkenntniss des Tonriesen noch nicht fertig sind und dass wir unser Wissen und Erkennen noch erheblich bereichern können. Fast klingt das Referat, als handele es sich hier um eine Novität oder einen eben gemachten Fund, und doch sind die Melodien schon 1736 in einer Gesellschaft von über 900 Chorälen und geistlichen Liedern „für Discant und Bass" erschienen. Wahrscheinlich ist diese erste Fundstelle den meisten Lesern dieses Blattes unbekannt und ich vermuthe auch, dass es vielen andern Musikern ebenso geht. Ebenso ist mir unbekannt, ob schon eine andere Bearbeitung, oder „Aussetzung" der Lieder vorhanden ist und wenn, ob sie ihnen gerecht wird oder ob sie dieselben ebenso entstellt, wie leider manche Bearbeitung eine Menge anderer geistlicher und weltlicher Lieder von Bach und Händel verstellt und verunziert hat. Es kann hier nicht der Platz sein, zu erörtern, was dazu gehört, solche Meisterwerke für unsere Zeit, die nicht mehr „Generalbass" spielen kann, handgerecht und — stylgerecht darzustellen, aber das muss gesagt werden, dass sich nur gründliche Musiker mit der vollendetsten Kenntniss der Eigenart der Tonheroen an diese Aufgabe setzen dürfen und dass es nicht ausreicht, wenn „man" neben etwas Klavierspielen weiss, was $\frac{3}{5}$, $\frac{4}{2}$, 7, allenfalls auch $\frac{7}{4}$ bedeutet!

Solche Leute sollen die Finger davon lassen! Ohne hier die Streitfrage über die Bearbeitungsart Bach'scher und Händel'scher Werke auch nur anzurühren, muss doch wiederholt darauf hingewiesen werden, dass die grösste, die unbestrittenste Autorität auf diesem Gebiete, und allgemein als solche anerkannt, Robert Franz ist. Und nun sehe man sich die „Ausarbeitung" der Aufgabe an, die im vorliegenden Hefte sein Meister Bach ihm gestellt hat! Jede der vier Stimmen, denn die Begleitung der Singstimme ist durchweg vierstimmig gehalten, hat Bach'schen Fluss und Bach'sches Leben, jede besitzt vollkommene Selbstständigkeit, alles athmet Bach'schen Geist. Die Stellen, wo für kurze Pausen, höchstens 1 Takt lang, die Begleitung allein auftritt, sind äusserst geschickt und stylgerecht gemacht, sie sind organisch aus dem Ganzen hervorgewachsen. Und wie wächst mit diesen Begleitungen die Bedeutung der Melodien! Sie beleuchten die Schönheiten und Tiefen erst recht

und heben diese gründlich hervor. Eine Melodie mit gegebenem Bass und Bezifferung vierstimmig auszusetzen — ich glaube es giebt Manche, die das durchaus nicht für ein Kunststück halten aber es so machen, wie Robert Franz es hier gemacht hat, dann ist's ein Kunststück und um es so zu können, hat er fast 50 Jahre dem Altmeister zu Füssen gesessen und auf das Wirken seines Geistes gelauscht. Und wer davon was lernen will, der sehe mehr an und denke der Lehrzeit, und wie auch mitunter zu bearbeiten pflegt, der gehe hin und — „thue desgleichen!"

Carl Maria von Savenau: Op. 26. Alfhild. Dichtung von G. e Dyheern mit melodramatischer Pianofortebegleitung zur Deklamation (Leipzig C. F. Kahnt Nachfolger.)

Eine schöne Ballade wird hier durch sehr gute musikalische Illustration voll treffender Motive, klangschöner Melodien und charakteristischer Harmonien zum effektvollen Deklamations- und Musikstück macht, das allen Deklamatoren aufs wärmste empfohlen werden kann.

W. Naube.

Antworten.

L. G. D. Lessmann's Kaiser-Hymne wurde hier von *Frau Joachim* in zwei Konzerten unter stets gleichem stürmischen Beifall gesungen. Sie finden die schöne, echt volksthümliche Komposition in der Nummer 19 von Lessmann's „Allgemeiner Musikzeitung".

R. Zittau. Die Pianinos der Firma „Fischer & Fritzsch" in Leipzig sind, trotz ihrer billigen Preisen sehr solide gebaut und zeichnen sich durch schönen Ton und angenehme Spielart aus. Ich habe in der hiesigen Niederlage der Firma Gelegenheit gehabt, die Instrumente zu prüfen.

G. M. Leipzig. Herr O. Wermann, Kantor an der Kreuzkirche zu Dresden, wird Ihnen die Auskunft über sein Op. 14 sicher geben können.

Frl. I. H. in Breslau. Sie irren sich, wenn Sie meinen, Naubert'sche Lieder werden wenig in Konzerten gesungen. Das Hildach'sche Ehepaar, Frau Schmidt-Kochne, Frl. Nitschalk, Frau Joachim, das österreichische Damenquartett und viele andere haben verschiedene davon auf ihren Programmen ihre Wirksamkeit bewiesen sie erst kürzlich wieder bei Gelegenheit des Künstlerjubiläums des Herrn Dalle Aste, bei welcher Herr e De Walte e Pielke an 2 Naubert'schen Kompositionen einen grossen Erfolg erzielte.

Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Besprechung über Eichlers Kinderlied ist eingelaufen und kommt so bald als möglich zum Abdruck.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Dienstag, 12. Juni 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule Potsdamerstr. 120.

Ausserordentliche General-Versammlung

der **Krankenkasse** des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen (Fortsetzung).

Tagesordnung: 1. Wahl eines 2. und 3. Schriftführers.
2. Ergänzungswahl für 2 ausgeschiedene Mitglieder des Kuratoriums.

I. A. des **Curatoriums:** A. Haupt.

Anzeigen.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.
Neuigkeiten-Sendung No. 2. 1888.

		ℳ ₰
Cooper, William.		
Op. 116.	**Rêve d'un Ange.** Mélodie pour **Piano**	1 50
Op. 117.	**Zéphyr.** Valse de Salon pour **Piano**	1 50
Op. 120.	**Engelsharfen.** (Harpes des anges. Angels Harps). Salonstück für **Pianoforte**	1 50
Op. 122.	**Auf der Sennalm.** (De la Montagne. From the Highlands). Gebirgsidylle für **Pianoforte**	1 50
Op. 123.	**Waldeinsamkeit.** (Mouvement de la forêt. Wood Dreams.) Salonstück f. **Pianoforte**	1 50
Op. 124.	**Rêverie hongroise pour piano**	1 50
Eilenberg, Richard.		
Op. 68.	**Haideprinzesschen.** (Rose à la Bruyère. Heath Rose). Lyrisch. Tonstück f. **Pianoforte**	1 50
Wohlfahrt, Robert.		
Op. 105.	**Melodien-Album.** 75 Volkslieder für das **Accordion** mit 10 Klappen	3 —
Bach, Joh. Seb.		
	Stimmsatz aus einer unbekannten Kirchen-Cantate für concertirende **Violine** mit Begleitung von 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Continuo. Mit **Pianofortebegleitung** und ausgeschriebenen Arpeggien von L. Abel	3 —

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

Neuigkeiten-Sendung No 2. 1888. (Fortsetzung)

Bruni, B. und Kreutzer, R.

Ausgewählte Etuden für das Studium der Viola alta (Allgo go) herausgegeben und bezeichnet von Hermann Ritter (Etudes choisies pour la Viola alta. Selected Exercises for the Viola alta). Heft III . . . 3 —

Haydn, Josef.

Duett für Violine und Violoncello. Bisher unbekannt. Mit Vortragsbezeichnung versehen und herausgegeben von F Hermann . . . 1 50

Huber, Hans.

Op 103 Ländler für Violine und Pianoforte.
- Heft I . . . 2 —
- Heft II . . . 2 —

ff, Joachim.

Sechs Gesangs-Duette. Für 2 Waldhörner mit Begleitung des Pianoforte gesetzt von Friedrich Gumbert
- Heft I . . . 2 —
- Heft II . . . 2 —

Rheinberger, Josef.

Andante pastorale für Oboe und Orgel aus Op 98 . . . 1 50

Op 150. Sechs Stücke für Violine und Orgel. (6 Morceaux pour Violon et Orgue. 6 pieces for Violin and Organ)
- No. 1 *Thema mit Veränderungen* . . . 2 40
- No 2. *Abendlied* . . . 1 20
- No 3. *Gigue* . . . 2 40
- No 4 *Pastorale* . . . 1 80
- No 5 *Elegie* . . . 1 20
- No 6 *Ouverture* . . . 3 —

Elegie für Violoncello und Orgel (aus 150) . . . 1 50

Weissenborn, Julius.

Op. 9 Vortragsstücke für Fagott oder Violoncello mit Begleitung des Pianoforte.
- Heft 1 (No 1 *Arioso*. No 2 *Humoreske*) . . . 1 —
- Heft 2 (No 3. *Adagio*) . . . 1 —
- Heft 3 (No. 4. *Notturno*) . . . 1 25
- Heft 4. (No. 5. *Scherzo*. No 6. *Ballade*) . . . 1 —

Wohlfahrt, Robert.

Op. 194 Etuden für Bratsche. (Etudes pour Viola. Studies for Viola)
- Heft I. . . . 3 —
- Heft II. . . . 3 —

Bache, Hans.

Sächsisches Kaffee-Lied. „Ich bin a Sachse, gönnt ihr mei Gedränke" Gedicht von „Mikado" Für Männerchor mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen . . . 1 80

Bauer, Oscar.

Op 22 Zaubernacht. „Drunten im Grunde." Text von A Bauer Walzer für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Clavierauszug und Stimmen . . . 2 25

Boden, Paul.

Pax vobiscum. „Der Friede sei mit euch" Ged. von Schober Nach dem einstimmigen Liede von Franz Schubert für gemischten Chor gesetzt. Partitur u. Stimmen . . . — 90

Brambach, C. Jos.

Op 65 Drei Gesänge für Männerchor
- No 1 *Herbststurm*. „Wie lausch' ich so gern" Ged von F A Muth Part u Stimmen . . . 1 80
- No 2 *Mondnacht*. „Mondnacht glitzert in den Bäumen." Ged von F A. Muth. Partitur und Stimmen . . . 1 20
- No. 3. *Trostlied*. „Was ist das für ein durstig Jahr" Ged. von L. Uhland Partitur und Stimmen . . . 1 80

Isenmann, Carl.

Op 107 *Lobgesang*. „Lobsinget und rühmt." Dichtung von Müller von der Werra. Für Männerchor mit Begleitung von 3 Trompeten, 3 Hörnern Basposaune Contrabass und Pauken oder des Pianoforte.
- Partitur mit unterlegtem Clavier Auszug . . . 1 20
- Die vier Chorstimmen . . . — 60
- Orchesterstimmen . . . 3 —

Renner jun., Joseph.

Op. 1 Drei Lieder für gemischten Chor
- No. 1 *Erwachen* „Schneeglöckchen kling'ling'ling'" Ged von A Träger Part. u. Stimmen . . . 1 20
- No. 2. *Kommen und Scheiden* „So oft sie kam" Ged von N Lenau. Part u Stimmen . . . 1 20
- No. 3 *Frühlingsglaube* „Die linden Lüfte sind erwacht." Gedicht von L. Uhland Partitur und Stimmen . . . 1 20

Simon, Ernst.

Op. 142 Eine Gemeinderaths-Sitzung in Krähwinkel. „Heute soll mir's keiner sagen" Text von Max Althaus Humoristische Scene für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte . . . 4 50

Op 144 Müller und Schulze auf der Rheinreise. „Es ist ein Jeder hier" Text von Max Althaus. Humoristische Scene für zwei Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte . . . 3 —

Op. 147 Die beiden Sonntagsjäger „Fidele Jägersleut" Text von Richard Mothes. Komisches Duett für Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte . . . 3 —

Dieser No. ist von der Pianoforte- und Harmonium-Fabrik **Wilhelm Emmer in Berlin** eine **Vorzugs-Preisliste** beigelegt, auf welche wir hiermit besonders aufmerksam machen.
D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 12.	Berlin, 15 Juni 1888.	XI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S. Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Ueber die Entwickelung der Klaviermusik und des Klavierspiels bis auf die Neuzeit.

Von C. Hanns.

(Fortsetzung.)

Beethoven's Lieblingsinstrument und der Ausgangspunkt seines Kunstschaffens war das Klavier, daher erklärt sich zur Genüge der ungewöhnliche Aufschwung, welchen die Pianofortemusik mit ihm nahm. Schon in Beethoven's erster Schaffensperiode — etwa bis zu Op. 22 — finden sich bereits alle Vorzüge seiner grossen Vorgänger: Haydn's Frische, Anmuth und Humor, Mozart's Innerlichkeit und Kraft der Empfindung und Clementi's Glanz und Spielfülle zu einem selbständigen Schönheitsideal vereinigt, das die Werke jener weit überflügelt. Die wachsende Bedeutung der Kompositionen musste in Folge dessen die Technik nach allen Seiten hin ausdehnen und zu einer ungeahnten Höhe der Ausbildung bringen. Mit den gesteigerten Ansprüchen an die Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes und das Darstellungsvermögen des Spielers und dem eifrigen Streben der Klavierbauer, durch wesentliche Verbesserungen und Neuerungen (Hammermechanik u. a.) dem zeitgemässen musikalischen Fortschritt gerecht zu werden, beginnt eine vollständig neue Lebensphase des Klavierspiels. Statt des bisher herrschenden lyrischen Stils wird der dramatische allmählich massgebend. — Es soll damit nicht gesagt sein, dass der dramatische Stil das ausschliessliche Werk Beethoven's sei, Mozart's C-moll-Phantasie ist z. B. ein naheliegender Gegenbeweis, auch bei Clementi finden sich dramatische Bestrebungen (Sonate „Didone abbandonata") —

Jedes folgende grössere Werk aus Beethovens zweiter Schaffensperiode zeigt sich nach Form, Technik und Inhalt bedeutend erweitert, dramatisch gesteigert und vertieft. Man vergleiche beispielsweise die Sonaten Op. 26, 27, 28, 31, Klavierkonzert in C moll und Es dur, Kreutzer-Sonate (für V. u. Kl.), Waldstein-Sonate, Apassionata, Trio Op. 70 und 97. Auch die Pathétique gehört ihrem Charakter nach eigentlich hierher.

Beethoven's Tonspiel bekundet sich in all diesen Werken als der Träger eines weltumfassenden Ideenreichthums, der in grossartigen Charakterbildern mit erschütternder und erhebender Wirkung die Herzen wie Selbsterlebtes bewegt, was sich in den Kom-

positionen der letzten Periode noch in erhöhtem Maasse ausspricht (Sonaten Op 101, 102, 106, 109, 110 u. 111)

An Kraft des Ausdrucks, Tiefe der Gedanken und Grossartigkeit in deren Entwickelung steht Beethoven neben Altmeister Bach einzig da in der Geschichte der Tonkunst aller Zeiten und Völker. Wie Bach die herrschende Kunstrichtung seiner Zeit, den polyphonen Stil, auf die höchste Stufe der Vollendung brachte und den lyrischen Klavierstil der nachfolgenden Periode vorbereitete, so schloss auch Beethoven die herrschende Richtung seiner Kunst ab und eröffnete derselben neue Bahnen im dramatischen Stil. Beethoven brachte aber auch den dramatischen Stil zur Vollendung und viele seiner Werke sind bereits bedeutsame Wegweiser in das Zauberland der Romantik.

Epochemachende Meister, die auf der Höhe ihres Strebens über ihre Zeit hinausragen, werden von der Mitwelt selten ihrem wahren Werthe nach gewürdigt und verstanden, obwohl sich auf die Dauer keiner ihrem Einfluss ganz zu entziehen vermag. Daher zeigen sich fast in allen Kunstepochen zwei bestimmt ausgeprägte Partei-Gegensätze, die eine von streng konservativer, die andere von fortschrittlicher Tendenz, und eine neutrale Richtung, die sich pietätvoll an die Tradition anlehnt und zugleich doch dem Fortschritt Zugeständnisse macht.

Das Wirken der Ersten wurzelt mehr in der Gegenwart, ihre Werke sind daher von keinem nachhaltigen Einfluss auf die Zukunft und gewähren späterhin oft nur historisches Interesse.

Die Andern, welche den Spuren der bahnbrechenden Meister vertrauensvoll folgen, um die Kunst in ihrem Geiste weiterzuführen, werden oft Pfadfinder zu späteren Kunstperioden, indem sie den Fortschritt auf neue, bislang weniger beachtete Gebiete übertragen und so eine selbstständige Richtung finden.

Die neutralen Talente endlich erscheinen als wesentliche Verbindungs- und Uebergangsglieder zwischen den alten und neuen Kunstbestrebungen. Ihre Werke sind daher grösstentheils nach historischer und besonders nach instruktiver und technischer Seite hin für die Folgezeit schätzenswerth. In diesem Sinne ragt das Wirken der kleineren Meister, die vermittelnd und vorbereitend zwischen der Haydn-Mozart'schen, der Beethoven'schen und der neuern Kunstepoche stehen (Pleyel, Steckel, Steibelt, Wanhal, Dussek, Reissiger, A. E. Müller, Kuhlau, Czerny, Herz, Kalkbrenner), auch noch in die Gegenwart hinein.

Von den zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts nach bestimmten Richtungen strebenden, für die Folgezeit bedeutungsvollen Meistern seien zunächst J. B. Cramer (1771—1858), John Field (1782 bis 1837), Joh. Nep. Hummel (1778—1837) und Ignaz Moscheles (1794—1870) erwähnt.

Der Schwerpunkt von J. B. Cramer's Schaffen beruht hauptsächlich in den bereits vorerwähnten vortrefflichen Lehrwerken, welche gleichsam das Alpha und Omega der neuern Technik bilden. („50 ausgewählte Klavieretüden von J. B. Cramer, herausgegeben und mit instruktiven Anmerkungen, Vortragsbezeichnungen und Fingersatz versehen von Dr. Hans von Bülow".)

John Field ist dadurch bedeutungsvoll für den Klavierstil, dass er der erste war, der neben den bisher herrschenden typischen Formen eine neue Gattung der Pianofortemusik einführte, die den Fesseln einer bestimmt ausgeprägten Form entrückt, die subjektive Empfindung in innigem reizvollen Gesange ausströmen liess. Sein Nocturno bahnt jenen lyrischen, freien Phantasieformen des romantischen Klavierstils, die unter dem Namen Impromptu, Balladen, Novelletten etc. in der Folge ins Leben traten, den Weg.

Gleich fördernd für die moderne Technik, wenn auch nach verschiedenen Richtungen hin, war das künstlerische Wirken des Virtuosenpaares Hummel und Moscheles. — In Hummel gelangt die Klangschönheit des lyrischen Klaviersatzes zu einer herrlichen Blüte (A-moll-, H-moll- und As-dur-Konzert). In Moscheles ist dagegen ein mehr reflektives musikalisches Element vorherrschend, er neigt sich dem dramatisch-romantischen Stile zu und steht hierin der Neuzeit näher als Hummel. Seine „Charakteristischen Studien", sowie die grossen „Konzert-Etüden", deren Ueberschriften einen bestimmten Stimmungsinhalt andeuten, arbeiten der nachfolgenden Programmmusik vor. Moscheles erreicht zwar nie den Klangzauber Hummels, aber seine harmonisch-rhythmischen Kombinationen sind interessanter und geistreicher (G-moll-Konzert). — In Hummels formschönen Kompositionen findet man die Vorzüge der Clementi-Cramer'schen Technik mit dem regen Gefühlsleben der Wiener Schule auf's innigste verschmolzen (Septett, Sonate in Fis-moll etc.). Aus der Weiterentwickelung dieser beiden vereinten Kunstelemente ging allmählig die Stimmungspassage hervor, ein wesentlicher Charakterzug des modernen Stils, der unter Henselt, Chopin, Liszt zu idealer Entfaltung gelangte. Auch nach instruktiver Richtung hin übte Hummel sowohl wie Moscheles einen hervorragenden Einfluss auf das Klavierspiel der Folgezeit aus.

Hummel, von dem musikpädagogischen Fundamentalsatz ausgehend, dass der wichtigste Faktor der vollendeten Technik die vollkommene Beherrschung des Fingersatzes sei, stellt in seiner grossen Klavierschule ein durch Beispiele erläutertes Applikatursystem auf, das, wenn auch nicht

nach unsern heutigen Ansprüchen ein durchaus rationelles genannt werden kann, doch an Vollständigkeit alle frühern derartigen Versuche übertrifft und näher an die Technik der Neuzeit heranreicht als die Fingersatztheorien der Clementi'schen Schule

Moscheles führte einen geregelten, dem Charakter und dem Spielvermögen der neuern Instrumente entsprechenderen Gebrauch des von Hummel fast gänzlich ignorirten Pedales*) ein und bereicherte gleichzeitig die Lehre vom Vortrag durch wichtige, grössere Kraft und Mannigfaltigkeit erzielende Anschlagstheorien

Als direkter musikalischer Erbe dieser beiden sich ergänzenden Meister kann Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) betrachtet werden, in welchem sich das instinktive Musikgefühl Hummels neben der reflektiven musikalischen Spekulation Moscheles und die ideale Begeisterung und fachmännische Routine beider in einem auf das Edelste gerichteten Streben zur vornehmen und liebenswürdigen Künstlererscheinung vereinigt. In seinem von den besten altklassischen Meistern (Bach, Händel) erfüllten Geist reifte frühzeitig ein ungemeiner Formensinn, der seine Phantasie zügelte und seinem Kunstgeschmack eine bestimmte Richtung gab Abgesehen von ihrem eigenartigen, einheitlichen Gepräge erinnert technisch und inhaltlich der lichte Glanz das Klingende, Spielfreudige seiner Passagen (G moll-Konzert) und der gefühlsinnige und doch reflektive Charakterzug seiner Figurationen (Fis-moll-Phantasie) oft unwillkürlich an die besten Intentionen der beiden ihm verwandten Meister Hummel und Moscheles. Wenn auch seine „Lieder ohne Worte" die Technik auf keine wesentlich andere als bekannte Bahnen führen, so hat er damit doch den lyrischen Klavierstil durch eine stimmungsvolle, formvollendete, neue Kunstgattung bereichert, die bei Vornehm und Gering der reichen Nachblüthe — jenen unter allerlei Namen florirenden Salonstückes Barcarolles, Berceuses, Gondolieren etc. — zu Gevatter gestanden hat.

Eine weitere Bereicherung erhielt der Instrumentalstil durch die mit ihm charakteristisch gewordene schwärmerisch innige, neckisch anmuthige Märchenmusik**), in welcher sich der Meister als ein durchaus origineller Vertreter der romantischen Musik dokumentirt. Zwar taucht ja aus dem Tonspiel älterer Klaviermeister auch schon hin und wieder etwas auf wie luftig lustiger Elfen- und Koboldspuk, doch wie viel geheimnissvoller schauen uns die romantischen Märchenaugen der Mendelssohn'schen Muse an! — Man vergleiche beispielsweise das „Finale" von Haydn's Sonate in D dur (Edition Peters No 3) das „Scherzo" der Sonate in C-dur, Op 2 No 3, von Beethoven mit dem „H moll-Capriccio" oder dem „Rondo capriccioso" von Mendelssohn —

Im Grunde genommen pulsirt ja in einer jeden Kunst romantisches Leben, insofern sie dazu berufen ist, die Seele über den Alltagsstaub hinwegzutäuschen und zu reinen, lichten Höhen zu erheben (Auch des Altmeisters Bach Eigenthümlichkeit soll nach des grossen Romantikers C M von Weber's Auffassung „selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch sein von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatz zu Händels mehr antikem Geiste")

Die verschiedenen Stilarten fassen ineinander wie die Ringe einer Kette, der Unterschied zwischen denselben ist kein gewaltiger, denn die einzelnen Glieder stehen zu einander in engster Beziehung durch die Einheit des Ganzen Wenn die Vertreter des lyrischen und dramatischen Stiles unternehmen, das reale Leben mit seinen Freuden und Schmerzen, seinem Lieben und Hassen, seinem Hoffen und Sehnen von der zartesten Gefühlsregung an bis zum Ausbruch der heiligsten Leidenschaft in ihrer Kunst zu einem idealen Ausdruck gelangen zu lassen, so suchen die Romantiker den Zwiespalt zwischen dem realen und idealen Leben dadurch auszugleichen dass sie sich aus den Fesseln der Wirklichkeit in die schrankenlosen Wunderwelt der Poesie hinüber retten, wo in geheimnissvoller Märchenpracht und überirdischem Glanze der Seele sich jenes reine ungetrübte Glück zu erschliessen verheisst, wonach in ewig ungestilltem Sehnen die Sterblichen hienieden vergeblich trachten Das Ziel ist also dasselbe, nur die Wege, die zu demselben hinanführen, sind verschieden

Mendelssohn's unmittelbare Vorgänger des romantischen Kunststils sind C M v Weber (1786—1826) und Franz Schubert (1797 bis 1828), unter seinen Zeitgenossen ist als epochemachender Vertreter der neuern Romantik Robert Schumann (1810—1856) besonders hervorzuheben

Auf Carl Maria von Weber's Kunstbildung war die von der Dichterschule Tieck, Novalis, Schlegel etc. ausgehende romantische Zeitströmung von wesentlichem Einfluss. Er

*) In dem Vorwort zu seiner Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten motivirt er dies folgendermassen: „Die verbesserte Konstruktion der Instrumente lässt auch erhöhte Effekte zu, und den Liebhaber diese durch bestimmende Zeichen hervorbringen zu lehren, ohne den dahingeschiedenen Meister, statt seinem Andenken die schuldige Pietät zu rauben. Bei jedem erlaubten Effekt möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effekthascherei geschändeten Kunsttempels schreiben „Bis hierher und nicht weiter" —

**) Auf dem Gebiete der Oper haben die ersten Anregungen zur Märchenmusik W Mozart in der „Zauberflöte" und C M v Weber in seinem „Oberon" gegeben

war der erste Meister der die dramatische Musik voll und ganz auf den Boden der Romantik stellte. Der Schwerpunkt seines Kunstschaffens beruht in dem gesungenen Drama, und wenn er auch als Klavierkomponist Hervorragendes und Originelles schuf — es sei beispielsweise hier nur an sein herrliches Konzertstück in F-moll und an die Polacca in E- und Es-dur erinnert — so hat er doch nach dieser Seite hin nicht die hohe Bedeutung erlangen sollen, die ihn als dramatischen Komponisten zum eigentlichen Begründer der nationalen Oper erhob und ihn als Liedersänger zum allgemeinen Liebling des deutschen Volkes machte. Das vorerwähnte Konzertstück hat zwar den dramatischen Klavierstil erweitert und seine 4 grossen Sonaten haben der Technik wesentliche Dienste geleistet. Es sind echte Virtuosenstücke voll süssem Klangzauber und dramatischer Bewegung, in welchem ein reicher Strom romantischen Lebens flutet, der aber weit über die Grenzen der klassischen Form hinausstreibt, ohne damit eine lebensfähige Neuerung zu erzielen oder inhaltlich ein dauerndes Interesse als Ersatz zu bieten, weshalb einzelne Sätze aus diesen Sonaten sich heutzutage bereits überlebt haben. Mit ungleich mehr Glück als Hummel („La bella capricciosa") hat er in seiner „Aufforderung zum Tanz" und den „Polaccas" den Tanz den grösseren klassischen Formen (Rondo und Sonatenform) anzupassen gewusst und damit glänzend dargethan, dass auch die bis ins kleinste detaillirten, streng gegliederten Tanzformen dem Ausdruck einer bestimmten Idee dienstbar gemacht werden können.

Anregender noch als Weber hat Franz Schubert auf die Weiterentwickelung der Tanzformen gewirkt. Ja, man könnte mit gutem Recht den „Meister des Liedes" auch „Vater der modernen Tanz- und Marschmusik" nennen, da er mit seinen Walzern, Ecossaisen und Polonaisen, sowie seinen Märschen, diese bisher untergeordneten Musikformen zu einer höhern Stufe künstlerischer Bedeutung erhob. Lanner, Strauss, Labitzky, Gungl sind nach volksthümlicher Richtung hin („Atzenbrucker", „Grazer" und „Wiener" Walzer von Schubert) seinem Vorbilde gefolgt. Chopin, der Meister des Salontanzes, hat, durch Schubert angeregt („Valses nobles", „Valses sentimentales", „Polonaisen" zu 4 Händen), den Tanz inhaltlich vertieft und rhythmisch erweitert, auf eine ungeahnte Höhe der Ausbildung gebracht.

Schuberts Klavierstil wächst aus dem Boden der Mozart-Beethoven'schen Technik unmittelbar in die Zauberwelt der Romantik hinein (Phantasie Op. 15, Klaviersonate in D-dur etc.). Das lyrische Element mit zuweilen epischer Mischung überwiegt bei ihm — im Gegensatz zu Weber — das dramatische. Der farbenprächtige Klangreiz, jene Schlagader der romantischen Musik, erscheint vornehmlich in seiner Melodik noch wirksamer gesteigert, als bei seinem Vorgänger. Nicht minder originell ist seine Rhythmik, auch die Harmonik enthält neue, für die Folgezeit bedeutsame Modulationseffekte. Schumann nennt ihn nicht ohne tiefen Grund den „Liebling der deutschen Jugend, der zeigt, was sie will: ein überströmendes Herz, kühne Gedanken, rasche That; der erzählt, was sie liebt: von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern, der zur rechten Zeit auch Witz und Humor beizumischen weiss, jedoch nur so viel, dass dadurch die weichere Grundstimmung nicht getrübt werde." —

(Schluss folgt.)

Die rationelle Konstruktion der diatonischen Tonleitern und die Theorie des Dualismus im Harmoniesystem

Von **Paul Hassenstein.**

(Schluss.)

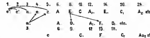
Wollen wir eine Untertonreihe aufstellen, wie sie dem c-Durgeschlecht entspricht, so muss ihr (phonischer) Oberton e sein. Herr Schall sagt ganz richtig: „Man hatte schon Hegel bemerkt, dass der Reihe c d e f g a h c' nach der Umkehrung die Reihe e' d' c' h a g f e entspricht." Der Tonika c ist somit die Phonika e zur Seite zu stellen, denn thatsächlich sind die beiden Dreiklänge c e' g' und e' g' h' so beschaffen, dass sie einen und denselben tonischen Grundton C und einen gemeinsamen phonischen Oberton (h''') aufweisen.

1	2	3	4	5	6	8	9	10	12	16		96
C	c	g	c'	e'	g'	c''	d''	e''	g''	h''	. . . .	h'''

Die der von uns benutzten Obertonreihe entsprechende Untertonreihe wird dann sein

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.	25 etc.
e''	e'	a	e	c	A	⌣	E	D	C	⌣	A_1	⌣	⌣	F_1	E_1	⌣	D_1	⌣	C_1	⌣	⌣	⌣	A_2	As_2

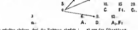
welche sich gleich jener aus drei Dreiklängen zusammensetzt.



Wie es bei jenen der Obertonreihe der Fall war, so stehen auch hier die beiden ersten Dreiklänge in einem kadenzirenden Verhältniss zu einander, und zwar ist hier gleichfalls der zweite der kadenzirende, der erste aber der Schlussakkord. Jedoch bemerken wir zugleich, dass die vorliegende Kadenz sich nicht als eine Folge von Dominant- und Tonikadreiklang, sondern als eine solche von Unterdominant- und Tonikadreiklang (d-a) bemerkbar macht, also als eine plagalische Kadenz. Daraus kann aber der Schluss gezogen werden, dass die auf diesem Wege zu lassuchende Tonleiter eine plagalische sein muss, eine Leiter auf der formalen Tonika e, deren natürliche Tonika a ist. Die Intervalle zur Konstruktion dieser Leiter sind, wie sie oben durch ⌒ und ⟶ markirt sind, dieselben, welche wir aus der Obertonreihe erhielten; nur gaben sie dort die Richtung aufwärts, während sie hier dieselbe abwärts bezeichnen. Die Tonleiter nach diesen Intervallen ist demnach: e⌒f g a b⌒c d e.

Es ist die aus zwei verbundenen Tetrachorden bestehende plagalische Molltonleiter. Wie in der authentischen Durtonleiter der Anfangston des ersten Tetrachordes (c) 1. Partialton, derjenige des zweiten Tetrachordes (g) 3. Partialton war, so zeigen sich auch hier die Anfangstöne der beiden Tetrachorde (e,a) dementsprechend als 1. und 3. Unterton.

Die dritte Reihe der Untertöne (diejenige unter c) zeigt einen Akkord, welcher in gleicher Weise kadenzirend wie die beiden ersten, auf eine Tonleiter mit der Tonika g hinweist. Diese Leiter unterscheidet sich von der soeben gebildeten durch drei Intervalle, welche wir finden, wenn wir die dritte Reihe der Untertöne nach der alten Methode zu den beiden ersten in Beziehung setzen.



Wir erhalten alsdann drei die Richtung abwärts zeigende Intervalle $^{1}/_{24}$, $^{1}/_{24}$, $^{5}/_{24}$, welche statt jener eingesetzt werden können, mit denen sie um das kleine Verhältniss 24 : 25 differiren, d. h. anstatt $^{1}/_{16}$, $^{5}/_{16}$, $^{9}/_{21}$. Die in dieser Weise konstruirte Skala ist aber keine andere, als g a b⌒c d e⌒f g, die plagalische Durtonleiter, welche ebenfalls aus zwei verbundenen Tetrachorden besteht. Ihre formale Tonika (g), wie die natürliche (c), beide Tetrachordanfangstöne sind zugleich 1 und 3 Partialton der Obertonreihe.

Wir können nunmehr unsere Untersuchungen als abgeschlossen betrachten. Vier Tonleitern haben wir aus der Naturharmonie herleiten können, zwei in Dur und zwei in Moll.

Dur und Moll aus den Obertönen, Dur und Moll aus den Untertönen aber

a) aus den Obertönen
1) eine authentische Dur- und
2) eine authentische Mollskala,
b) aus den Untertönen
1) eine plagalische Dur- und
2) eine plagalische Mollskala.

Ein Dualismus in der akustischen Grundlage der Musik ist augenscheinlich, er äussert sich indessen, wie ersichtlich, nicht ausschliesslich als ein Gegensatz von Dur und Moll, sondern auch als ein solcher von

Authentisch und Plagalisch,

und es scheint, als ob die mittelalterlichen Musikgelehrten ihr Tonleitersystem nach diesem Prinzip wenn auch unbewusst aufgestellt haben. Nachstehende Tabelle, in welcher die 6 rechts stehenden Skalen die genaue Umkehrung der 6 links stehenden bilden, beweist das

c d e f g a h c	Jon. auth.	e f g a h c d e	Aeol. plag.
g a h c d e f g	Jon. plag.	a h c d e f g a	Aeol. auth.
d e f g a h c d	Dor. auth.	d e f g a h c d	Mixolyd. plag.
a h c d e f g a	Dor. plag.	g a h c d e f g	Mixolyd. auth.
e f g a h c d e	Phryg. auth.	c d e f g a h c	Lyd. plag.
h c d e f g a h	Phryg. plag.	f g a h c d e f	Lyd. auth.

Musik-Aufführungen.

Die 25. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins,

die in der Zeit vom 10.—13. Mai in Dessau tagte, war von Künstlern nicht so zahlreich besucht, als dies wohl früher der Fall war. Es fehlt eben die allmächtige Persönlichkeit Liszt's, die, wie Niemand sonst, alles um sich her mit unwiderstehlichem Zwange bannte. Von jetzt ab wird freilich noch eine zweite Persönlichkeit fehlen, die in rastloser Arbeit für die Sache diese stets auf das eifrigste gefördert, oft unter den erschwerendsten Umständen sie erst möglich gemacht hat: Karl Riedel, der Vorsitzende des Allg. deutschen Musikvereins. Todtkrank kam er noch Dessau, um sich an der Direktion der Missa solemnis von Beethoven noch einmal mächtig aufzurichten; die außerordentliche Aufführung dieses Werkes mit seinem weltberühmten Chore und einem vorzüglichen Solistenquartett (Frau Müller-Ronneburger, Frau Metzler-Löwy, Herrn Dierich und Schmalfeld) war sein Schwanengesang, mit dem er seine reiche und gesegnete künstlerische Thätigkeit abschliessen sollte — wenige Wochen darauf hauchte er, wie schon gemeldet, in seinem ihm zur Heimath gewordenen Leipzig seinen strebenden Geist aus.

Die wirklich meisterhafte Aufführung des Beethoven'schen Riesenwerks (musterhaft wenigstens, soweit das Gesangliche dabei in Betracht kommt) war überhaupt der Höhepunkt sämmtlicher sieben Konzerte, die einzeln zu besprechen, nicht die Absicht dieses kurzen Berichts sein kann. Es soll vielmehr in den folgenden Zeilen nur das Wesentlichste der zeitweise etwas bunten Aufführungen berührt werden, die, wie stets, das Hauptziel verfolgten, zeitgenössische, wenig bekannte Werke zur Geltung zu bringen.

Der Riedel'sche Verein betheiligte sich, ausser mit der Messe, noch durch die Wiedergabe einiger entzückender Chorlieder von Peter Cornelius, von denen besonders das eine: „Liebe, dir ergeb ich mich", eine wahre Perle in Erfindung und Empfindung genannt werden muss. Cornelius war überhaupt vorzüglich vertreten: Frau Metzler-Löwy und Hr. Dierich steuerten später noch prächtige Sologesänge dieses noch immer nicht nach Gebühr geschätzten ausgezeichneten Komponisten bei. — Von Chorkompositionen ist dann noch der „Grablegung Christi" von August Klughardt zu erwähnen, welche die Dessauer Singakademie (Soli: Frau Müller-Ronneburger und Hr. von Milde) vortrug, und die sich in ihrem geschickten, allerdings etwas äusserlichen Aufbau ganz wirkungsvoll erwies.

Zahlreicher waren die Orchesterkompositionen vertreten, die alle unter Kapellmeister Klughardt's sicherer Direktion standen. Von älteren Sachen sind das Meistersingervorspiel, Mazeppa und Preludes von Liszt, und die Harold-Sinfonie von Berlioz zu nennen, in der Hermann Ritter aus Würzburg seine Viola alta zu bester Geltung brachte. Daneben erschienen gewissermassen als Novitäten die F moll-Sinfonie von Klughardt, die schon in Berlin gespielt worden ist, ein klangschönes ausserordentlich flüssig und unregend geschriebenes Werk, dessen erster Satz wohl als der bedeutendste bezeichnet werden muss, — und die Gideon-Ouverture von Felix Draeseke, eine tiefernste, hinreissende, nur etwas stark blechgepanzerte Komposition.

Von Kammermusikwerken kam zunächst eine freundliche, etwas konventionelle Violoncellosonate von Louis Nicodé, (Ausführende: Joh. Schubert und Joh. Smith) dann eine in jedem Betracht reizende Clarinettsonate von Draeseke (Demnitz und Bochmayer), ein tüchtig gearbeitetes Klavierquartett von Alb. Becker (Klughardt und Seitz'sches Quartett), eine Reihe von Klaviervariationen von Spitzer (W. Rehberg), endlich das d'Albert'sche Streichquartett zur Aufführung. Dieses hochbedeutende, freilich auch sehr schwierige Werk, dessen ganzen Werth man in Berlin im vorigen Winter durch das Joachim'sche Quartett hat schätzen lernen, kam hier leider, in Folge ungenügender Ausführung, zu wenig erfreulicher Geltung.

Unter den Instrumental-Solovorträgen ist an erster Stelle das neue, noch ungedruckte Violinkonzert von Eduard Lassen zu nennen. Es ist ein frisches, glänzendes, wahrhaft konzert- (und auch violin-) gemäss gehaltenes Stück, das in hohem Maase erfreulich wirkt und als eine wahrhafte Bereicherung der Violinliteratur anzusehen ist. Herr Carl Halir aus Weimar spielte es mit vollendeter Meisterschaft. Herr Arno Hilf aus Moskau trug mit sehr gewandter Technik das ungarische Konzert von Jos. Joachim, Herr Stavenhagen mit unübertrefflichem Gelingen das Adur-Konzert von Liszt vor und Herr W. Rehberg interpretirte in lobenswerther Weise das bekannte Brassin'sche Klavierkonzert. Ausserdem sind mehrere Orgelvorträge der Herren Forchhammer und Tr. Ochs zu nennen.

Viel zahlreicher waren auch die Gesangsvorträge, die sich aber auf Lieder beschränkten und von denen einige bereits erwähnt sind. Frl. Katharina Schneider, Herr Bunger, Fr. Emilie Wirth, Herr v. Milde, Herr Dierich, Frl. Bohn und Frl. Therese Zerbst sangen mit Auszeichnung Kompositionen von Liszt, Cornelius, Dräseke, Brahms, Berlioz, Kniese, O. Lessmann, Lassen, J. Hey und O. Eichberg.

Die Theilnahme des Publikums wie das Interesse war eine andauernd sehr rege, und der Beifall, der den meisten Vorträgen folgte, liess an Intensität nichts zu wünschen. —*rg*.

Kgl. Opernhaus. Theobald Rehbaum's komische Oper „Turandot" gelangte am 30. Mai mit Herrn Rothmühl in der Rolle des Kalaf im Kgl. Opernhause zur Aufführung. Der Komponist hat zum Vortheil des Werkes manches gekürzt, manches an die Operette streifende fortgelassen, einiges neu hinzukomponirt. Gekürzt ist das an die Räthselscene sich anschliessende Finale, der erste Theil des zweiten Aktes, der mit einem wirkungsvollen Chor endet, neu die Verwandlungsmusik im zweiten Akte, ein überaus graziöses und liebliches Musikstück, das durch besonderen Beifall ausgezeichnet wurde. Die Oper hat durch diese Aenderungen ungemein gewonnen, das Publikum war sehr befriedigt und es ist nach alledem wohl anzunehmen, dass das Werk sich in das Repertoire unserer Opernbühnen bald einbürgern wird. Würden nun noch einige Trivialitäten sowohl in der Musik wie im Dialog ausgemerzt, so würde dasselbe den besseren unserer komischen Opern würdig an die Seite zu stellen sein. *E. B.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Hans von Bülow hat mit dem ersten Beethoven-Abend in London einen glänzenden Erfolg erzielt; derselbe spielt auf deutschen Flügeln von Bechstein, welche sich in England bereits einer ausserordentlichen Beliebtheit erfreuen.

— Der berühmte Sänger Herr Dr. Gustav Gunz verlässt die bisherige Stätte seines Wirkens, das kgl. Hoftheater in Hannover und tritt als Gesanglehrer in das Dr. Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M.

— Arrigo Boito ist zum Ritter des Zivilverdienstordens von Savoyen ernannt worden, eine Auszeichnung, mit welcher zugleich der Bezug einer jährlichen Pension von 1200 Lire verbunden ist.

— Am 3. Mai fand in dem sogenannten Muschelsaal des Schlosses Friedrichskron, der in der nächsten Nähe der Gemächer des Kaisers liegt, eine Andacht für die kaiserliche Familie statt. Den Haupttheil derselben bildeten Gesänge des Chors der Zwölf Apostelkirche unter Leitung ihres ausgezeichneten Dirigenten, Musikdirektors Prüfer. Zum Vortrag kamen: Albert Becker's „salvum fac regem", M. Franke „Wer mich liebt", Seb. Bach's „Gieb Dich zufrieden", Mendelssohn's „Herr Gott, Du bist" und „Er hat seinen Engeln". Im Anschluss hieran bringen hiesige Zeitungen folgende Mittheilung: Die Zudringlichkeit einer gewissen Sorte von Reportern, wie sie während des Aufenthaltes des Kaisers in Charlottenburg sich unangenehm fühlbar machte, hat dazu geführt, dass in Friedrichskron auch den Vertretern der Presse gegenüber eine nicht immer angenehme, aber durch die Lage der Dinge gebotene genaue Kontrolle seitens der betreffenden Beamten geübt wird. Diese Kontrolle veranlasste den findigen Berichterstatter, sich am Sonntag Zutritt zu dem Sängerchor der Zwölf Apostelkirche zu verschaffen, um mit diesem in das Schloss zu kommen. Das gelang, und schon standen die drei verkappten Sänger mit der unschuldigsten Miene à quatre épingles mit ihren „Kollegen" im Muschelsaal, als sich das Geschick in der Gestalt des Hausmarschalls Herrn von Lyncker nahte. Derselbe erklärte mit kurzen, aber verständlichen Worten, dass unter den Anwesenden Personen seien, die nicht zu dem Chor gehörten, nur schleunige Entfernung könne sie vor Weiterem schützen. Und siehe da, während auf allen Seiten sich stille Heiterkeit zeigte, verschwanden plötzlich drei der „Sänger", um nicht wieder gesehen zu werden.

— Prof. Dr. Carl Riedel in Leipzig, der Schöpfer und Leiter des nach ihm benannten grossen Gesangvereins, ist am 3. d. M. im Alter von 61 Jahren nach kurzem Leiden gestorben. Schon auf dem Dessauer Tonkünstlerfest kämpfte der ausgezeichnete Musiker mit einer schweren Indisposition und nur seine Thatkraft hielt ihn nicht von der Leitung der „Missa solemnis" Beethovens abstehen. Sie ist sein mächtiges Grablied geworden. Riedel hatte sich vom mittellosen Färbergesellen durch rastlosen Fleiss und hervorragende Begabung zum gefeiertsten deutschen Chordirigenten aufgeschwungen.

— Die Firma Breitkopf & Härtel erlässt folgende Mittheilung: Herr N. Simrock in Berlin, als Hauptverleger der Werke von Johannes Brahms, hat uns den auch vom Komponisten lebhaft getheilten Wunsch vorgetragen, möglichst alle Werke desselben in seinem Verlage zu vereinigen. Bei der hohen Bedeutung, welche wir als Verleger einer Reihe von Gesammtausgaben musikalischer Klassiker, einer derartigen Vereinigung aller Werke eines Komponisten in einer Hand für die ernste Musikpflege beimessen, glaubten wir, so ungern wir uns von diesen zum Theil noch auf Veranlassung Robert Schumann's übernommenen Werken trennen, uns diesem Verlangen nicht entziehen zu dürfen. Die Brahms'schen Werke Op. 1—4, 7—11, 24, 29—31 und die Fuge für Orgel gehen somit am heutigen Tage an Herrn N. Simrock in Berlin über.

— Der Konservator des Museums der musikalischen Instrumente am Pariser Konservatorium hat, um gewisse Lücken zu ergänzen, Gipsabgüsse der auf den Monumenten des 12., 13. und 14. Jahrhunderts dargestellten musikalischen Instrumente anfertigen lassen, Abgüsse, welche in ihrer sorgfältigen

Ausführung ein Bild geben von dem hohen Stande des Instrumentenbaues im Mittelalter

— Harmonie-Piano. Im vergangenen Monat gab der russische Kammervirtuos Hlawatsch in dem Magazine der Pianoforte-Fabrik von C. Schröder in St. Petersburg eine Matinée, bei welcher er sein wesentlich verbessertes Harmonie-Piano einem zahlreichen und sachverständigen Publikum vorführte. Der Hauptvortheil gegen früher liegt jetzt darin, dass eine gänzliche Trennung der stimmführenden Melodie von der harmoniumartigen Begleitung möglich ist, es können also beliebige Tasten angeschlagen werden, die den Klangcharacter des Klaviers behalten, während der akkompagnirende Bass und sämmtliche Füllstimmen einen zarten (harfen- oder mandolinenartigen, tremolirenden Ton annehmen. Gleichzeitig lässt sich, ähnlich wie bei der Orgel, eine Note beliebig lange in ihrer Klangwirkung verlängern, so dass sie, ohne mit dem Finger festgehalten zu werden, weiter tönt, demnach also ein Pedal in einer betreffenden Harmonie wirken kann. Die Farbenskala nebst den entsprechenden Stärkegraden sind bei dem Prolongement von überraschender Mannigfaltigkeit dies bewies Hr. Hlawatsch namentlich beim Vortrag von Elsa's Traum aus dem „Lohengrin". Sehr effektvoll ist in den oberen Oktaven die Imitation hinsichtlich des Tonkolorits von Holzblasinstrumenten. Ob eine praktische Verwerthung der unstreitig hochinteressanten Erfindung in dem Masse möglich ist, als Hr. Hlawatsch hofft und auch viele glauben, wird erst die Zeit lehren; vorläufig überrascht diese geistreiche Neuerung mehr, als dass sie nach allen Seiten hin befriedigt. Was die Kunst des Vortrags anbelangt, so ist sie nicht so leicht, als es den Anschein hat und dürfte nur nach ziemlich langwieriger Uebung zum gewünschten Resultat führen. Herr Schröder hatte einen seiner grossen Konzertflügel nach den genauen Angaben des Erfinders zu dem Zweck umgebaut; sobald das Instrument nur einfach gespielt wird, klingt es genau so gut, wie alle sonstigen Konzertflügel der renommirten Firma und nichts verräth dem Zuhörer, dass noch ein komplizirter, an Ueberraschungen reicher Mechanismus in seinem Innern verborgen liegt. Der Preis für ein derartiges Harmonie-Piano dürfte sich jedoch erheblich höher stellen als der theuerste Konzertflügel. Für Herrn Hlawatsch erwächst noch die angenehme Verpflichtung entsprechende Kompositionen für das komplizirte Instrument zu schreiben und demnach die musikalische Literatur um interessante Neuigkeiten zu bereichern.

Bologna. Richard Wagner's „Tristan und Isolde" trug hier bei der ersten Aufführung in Italien einen grossen Erfolg davon, welcher im ersten und dritten Akte sich zum Enthusiasmus steigerte. Der Dirigent Martucci hatte die Oper meisterhaft einstudirt. Die Primadonna Cattaneo und der Tenor Nouvelli wirkten verdienstvoll.

London. Die Königin verlieh dem deutschen Pianisten Charles Hallé die Ritterwürde. Dr. Stainer, Organist an der St. Pauls-Kathedrale, wurde ebenfalls geadelt.

Weimar. „Quentin Durward", eine romantisch-heroische Oper in drei Acten von Gevaert, ist am ersten Pfingstfeiertage mit Erfolg in Scene gegangen. Die Oper, obwohl schon im Jahre 1858 von dem bekannten Direktor des Brüsseler Konservatoriums und Musikgelehrten geschrieben, erscheint damit zum ersten Male in Deutschland. Der Eindruck, den die Kritik von dem Werke erhalten, lässt hoffen, dass die lebenswerthe und ansehende Oper unser Repertoire bereichern wird. Sie soll graziöse leichtwiegende Einfälle enthalten, die den Beurtheiler im ersten Augenblick oft an die Operette erinnern.

Bücher und Musikalien

Professor F. W. Jähns, der allbekannte vortreffliche Musiker und Musikschriftsteller, verfügt trotz seines vorgerückten Alters noch über einen solchen Schatz von Kraft und Lust zu musikalischem Schaffen, dass er jüngst ein „Zigeunerlied" für gemischten Chor veröffentlichen konnte, welches so frisch und lebensfroh ist, dass man als seinen Schöpfer einen recht jugendlichen Komponisten vermuthen sollte. Das reizende Chorliedchen (op. 70, bei Hans Licht in Leipzig erschienen — Dichtung von J. N. Vogl) wird gemischten Gesangchören höchst willkommen sein! Es ist von flüssigster Melodik und elastischem Rhythmus, bringt prächtig wirkende Gegensätze, und zeichnet sich durch eine ebenso sangbare wie lebendige Stimmführung aus. Ein sehr hübscher Sonder-Effekt beruht in der Nachahmung von Zither-Klängen, welche zu Anfang der zweite Bass, und am Schluss der ganze Chor ausführt. W. W.

Fr. Wilh. Jähns, op. 62. 4 Gesänge für eine mittlere Stimme. Berlin, Schlesinger'sche Musikalhandlung.

Diese Lieder zeichnen sich durch ihr warmherziges Kolorit, reizvolle Melodie und einen echt dramatischen Zug aus, welcher letztere besonders in dem dritten Liede „Ich bin der Sturm" zu Tage tritt. Die Gegensätze von schrankenloser Erregung, wie sie aus einer stürmisch erregten Mannesbrust hervorbrechen, und dem stillen Frieden einer edlen Frauenseele sind aufs glücklichste erfasst und mit seltener Prägnanz in Tönen wiedergegeben. Sehr vortrefflich ist dem Autor auch der heitere Humor gelungen, der aus dem unmuthigen Ergusse des Textes im 4. Liede „Liebesmuth" klingt. In den beiden ersten Liedern wird das treffliche Musikalische, das auch sie bergen, etwas durch einiger deklamatorische Fehler beeinträchtigt. A. M.

Franz Hamma, op. 18. Theoretisch-praktische Klavierschule von den ersten Elementen bis zu dem Studium der Meisterwerke. L. Schwann, Düsseldorf.

Die vorstehende Klavierschule ist, wie der Verfasser selbst bemerkt, unter besonderer Rücksicht-

nahme auf das spätere Studium der Orgel und des Harmoniums abgefasst; es ist daher vorzüglich zum Gebrauch an Seminaren und Lehrerbildungsanstalten geeignet. Unter diesem leitenden Gesichtspunkt ist den schnellen Fortschritten bei den Anfangsgründen, die Auswahl der Stückchen, die Einführung vieler klassischer Stücke aufzufassen. Der weitaus grösste Theil der Uebungsstücke ist vom Herausgeber selbst komponirt und diese zeichnen sich durch ihre anregende und lehrreiche Fassung aus. Das Werk ist bestens zu empfehlen.

Ein- und mehrstimmige Vokalkompositionen mit und ohne Begleitung.

Besprochen von A. Naubert.

In erster Reihe nennen wir ein Schulwerk von dem bekannten und geschätzten Lehrer der Gesangskunst, Professor Ferdinand Sieber. Dasselbe trägt den Titel: Schule der Geläufigkeit für Gesang op. 42 u. 43. (Magdeburg, Heinrichshofen, Preis 5 Mk.) Durch die langjährige Praxis des bewährten Lehrers, der in dieser „Neuen verbesserten und sehr bereicherten Ausgabe in einem Bande“ seine seit 30 Jahren, dem Zeitpunkte des Erscheinens der ersten Ausgabe des in Rede stehenden Werkes, gesammelten Erfahrungen niedergelegt hat, gewinnt dasselbe sofort eine Vertrauensstellung. Da nun noch alle „Schulen“ und „Richtungen“ des Gesangsunterrichts der Uebung der Geläufigkeit nicht entbehren können, so ist die Sieber'sche Schule ein Werk für Alle, welche sich der Pflege des Gesanges hingeben. Die Uebungen sind, soviel es angeht, durch gute Verwendung des melodischen wie rhythmischen Materials, klanglich interessant gestaltet, wenn man technischen Uebungen, von der musikalischen Seite aus betrachtet, überhaupt dieses Beiwort geben kann. Die Art der Geläufigkeitsübungen muss mehr oder minder überall die gleiche, wenigstens eine ähnliche sein, es werden die von der Tonleiter sich ergebenden Figuren, von der Sekunde an, die Trillerbewegungen mit der kleinen und grossen Sekunde, Akkordbrechungen, Studien für Vorschläge und dergl. Verzierungen, rhythmische Problemen, wie Synkopen etc., und schliesslich Mischungen aus allen diesen einzelnen Ingredienzen die Seiten eines Geläufigkeitswerkes füllen müssen. Wenn nun diese Uebungen in guter Reihenfolge in geschmackvoller Fassung und den Stimmlagen entsprechenden Tonarten zusammengestellt und wenn ferner dem Werke die Einrichtung zu Theil geworden ist, für tiefe, mittlere und hohe Stimmen gleichzeitig dienen zu können, wenn ferner, ausser den allgemeinen Regeln für Singende, jeder Uebung noch eine treffende Gebrauchsanweisung beigefügt ist, alles wie es in dem vorliegenden Buche der Fall ist, dann ist demselben jedenfalls das empfehlende Wort nicht zu versagen. Gleichzeitig ist noch zu bemerken, dass der Verfasser in praktischer Weise eine Sylbenunterlegung zu den einzelnen Uebungen gegeben hat, die sich von der gebräuchlichen dadurch unterscheidet, dass nicht die Sylben do, re, mi, fa, etc. verwendet werden, sondern die schon von Graun angewendeten: da, me, ni, po, tu, la, be, ein Unternehmen, welches jedenfalls zu loben ist.

Bei **Emil Sommermeyer** in Baden-Baden erschienen eine Reihe Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers von **Franz Decker** und **Cornelius Rübner.** Des Ersteren Op. 14, Vergängliches Glück, Gedicht von Jul. Schleyer (Pr. 1 M.) zeigt sich in Bezug auf Melodie und harmonische Gestaltung nicht ganz unvortheilhaft, macht aber in Bezug auf Form und Inhalt einen etwas dilettantenhaften Eindruck, ebenso die Regeln des Satzes wegen Vermeidung falscher Quinten und Oktaven nicht sichtlich befolgt sind. Von dem andern Komponisten liegen vor: Op. 16. **An Sie.** Vier Lieder (Pr. 3 M.) — Op. 18. Vier Lieder (Pr. M. 2,50) — Op. 26 Nr. 1 **Zur Communion,** Geistliches Lied mit Orgel resp. Klavierbegl. (Pr. 1 M.) — Op. 29 Nr. 1. **Gruss der Loge** für Bass-Solo, Violine und Klavier (Pr. M. 1,25).

Cornelius Rübner ist ein gewissenhafter, ernst strebender Musiker, der in diesen Heften eine rege Fantasie und ein treffliches Können dokumentirt. Beeinträchtigt werden die Kompositionen aber fast sämmtlich durch das Suchen nach originellen Akkordbildungen und Verbindungen und die grosse Fülle von anspruchsvoll einherschreitenden Begleitungsmotiven, welche einen nicht zu verkennenden Druck auf die Singstimme ausüben und dieser ihre Thätigkeit, sowie dem Hörer den ungetrübten Genuss erschweren. Am meisten halten sich die beiden ersten sowie das letzte Lied aus Op. 16, und die beiden Lieder Op. 26 und Op. 29 von diesen Eigenschaften frei, ohne indess musikalisch die werthvollsten zu sein. Zu dieser Art rechne ich Op. 16 Nr. 3 „Liebesglück“, trotz einiger nicht präzisen Deklamationen und obgleich das Werk schon mehr einer „Scene“ sich nähert, als Lied zu sein, und Op. 18 No. 2 „Frage nicht“. Am wenigsten gelungen im Inhalt und in der Fassung scheint Op. 18 No. 4: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“, dessen Text die von Wilde angedichtete Strophe fehlt, die bei Lassen sich findet. Das Geistliche Lied Op. 26 No. 1 scheint mir zu der erhabensten Form des christlichen Gottesdienstes ein wenig zu weltlich. Der Versuch der Aneinanderreihung von leitereigenen Dreiklängen im Logenliede Op. 29 No. 1 ist fürs Auge interessanter als für das Ohr. Die Lieder sind werth, von Musikern beachtet zu werden, es ist aus ihnen nach jeder Seite hin, etwas zu lernen; ob sie sich auf die Lippen der Sänger und Sängerinnen drängen werden, wie die Produkte leichterer Federn ist der Schwierigkeit der Ausführung halber, nach technischer wie geistiger Seite hin, zu bezweifeln.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Albert Orth: Trois Etudes d'Octaves, op. 9 (Kopenhagen, W Hansen).
Etwas leichter als Moscheles op 70 No 11

Paderewski: Menuett, op 14 No. 1 (Bote & Bock) — Gavotte von Padre Martini.

Antworten.

M M Münster. Sehr erwünscht, bitte um mehr. — Der Doppelschlag und seine Eintheilung ist von mir in meiner „Notenschreibschule“ und in meiner „Methodik des Klavierunterrichts“ in letzterer in Form einer Katechese, ausführlich und anschaulich behandelt worden

J Breslau. Die Herren Bühle und Hunger Friedrichstr 58 sind die Inhaber der Simon'schen Musikhandlung. Dieselben werden Ihren Wunsch gewiss ebenso gern erfüllen, wie ihn Herr Simon vordem erfüllt hat.

E D Odessa. Ich empfehle Ihnen Busslers Harmonielehre.

Vereine.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin

Unter Hinweis auf § 11 des Pressgesetzes sendet mir Herr A Werkenthin, ehemals Rendant des Berliner Musiklehrer Vereins zu dem Bericht in No 9 des „Klavier-Lehrers“ über die ausserordentliche General Versammlung vom 17 April folgende Erklärung:

1) Der Name des Sachverständigen ist nicht Dr Zillmann, sondern Dr Zillmer

2) Der Satz „Dr Z sieht“ bis „ausreichen möchte“ ist dahin zu ändern: „Dr Z. begutachtet, dass in Rücksicht auf die in den letzten Jahren ausserordentlich gestiegenen Zahlungen des Vereinsvermögen nur dann ausreichen wird, 9 Mk anstatt 6 Mk wöchentlich Krankengeld zu gewähren, wenn die von jetzt ab neu hinzutretenden Mitglieder einen höheren Beitrag zahlen.“

3) Der Satz „Herr W. will die Sache“ bis „ankommen lassen“ ist dahin zu ändern: „Herr Werkenthin glaubt, dass durch eine nochmalige Klarlegung des Standes des Vereinsvermögens dem Sachverständigen gegenüber es möglich sein würde, denselben zu bestimmen, den letzten Punkt (Erhöhung des Beitrages der neu hinzutretenden Mitglieder) fallen zu lassen Herr W beantragt in Folge dessen die Vertagung des Beschlusses über die Erhöhung des Krankengeldes bis zur ordentlichen General-Versammlung im November. Der Antrag findet Zustimmung und wird Herr W. beauftragt, sich noch einmal mit dem Sachverständigen in Verbindung zu setzen.“

4) Von dem Satze „Die Herren W. und Dr K. sprechen zu ihrer“ bis zu Schluss ist alles dahin zu ändern: „Nachdem Herr Dr Kalischer eine Aufforderung, den Vorsitz in dieser Sitzung einem andern Vereinsmitgliede zu überlassen, als nicht statutengemäss zurückgewiesen hatte, sprach Herr Werkenthin zur Vertheidigung gegen die in dem Schumann'schen Zirkular gegen den Vorstand und das Kuratorium im Allgemeinen, oder gegen ihn selbst und Dr Kalischer im Besonderen enthaltenen Verdächtigungen, welche sich auf verschiedene angebliche Inkorrektheiten und Willkürlichkeiten in Behandlung von Vereinsangelegenheiten beziehen. Derselbe fand Unterstützung durch Herrn Prof Löschhorn, welcher in Bezug auf die Gratifikation durchaus die Berechtigung derselben anerkannte und seine volle Zustimmung zu der mit seinem Wissen seit Jahren erfolgten Gewährung derselben aussprach Nachdem dann Herr Dr Kalischer dem Herrn Prof. Breslaur thatsächlich nachgewiesen hatte, dass der Letztere die Gratifikations-Angelegenheit selbst angeregt und stets gebilligt hätte, vertraten die Herren Prof. Breslaur, Schlottmann, Olbrich, Schumann und Lessmann durchaus gegentheilige Ansichten Herr O Eichberg hielt in seinen Auslassungen die im Schumann'schen Zirkular gerügten Punkte der Gratifikation und Liquidation nicht als Angriffsobjekte aufrecht, sondern tadelte ausschliesslich nur den Ton in gewissen Briefen an die Redaktion des „Klavierlehrer“ Herr Prof Löschhorn fand zwar vom moralischen Standpunkte Nichts einzuwenden gegen das Prinzip der Liquidationen, welches bekanntlich auch in andern Vereinen herrschte, und das in der Vorstands-Sitzung vom 26. 12 87 zum Beschluss erhoben war, — erachtete jedoch die Anwendung desselben als nicht recht nobel. —

Die lang ausgesponnene Debatte, welche thatsächliche Beweise für Inkorrektheiten und Willkürlichkeiten in Behandlung von Vereins-Angelegenheiten seitens des Vorstandes und Kuratoriums nicht erbrachte, nahm einen sehr leidenschaftlich erregten Verlauf Nachdem auf den Antrag des Herrn Prof. Löschhorn dem Kuratorium ein Vertrauensvotum ausgesprochen war, betonte schliesslich Herr O Lessmann, dass er beim Punkte der Gratifikation stehen bleibe, Er erachtete es trotz der Zustimmung des Vorstandes und Kuratoriums zur Gewährung der Gratifikation für eine Inkorrektheit vom 1 Schriftführer oder Rendanten, dieselbe angenommen zu haben, und stellte demzufolge den Antrag, diesen beiden Herren ein Misstrauensvotum zu ertheilen Dieser Antrag wurde mit einem Stimmenverhältniss von etwa 40 gegen 25 Mitglieder angenommen

Herr Fauter legte darauf sein Amt nieder, die Herren W und K. erklärten trotzdem, in ihrem Amte verbleiben zu wollen. Die Versammlung trennte sich in grosser Erregung

---

Trotz dieser Erklärung halte ich das, was ich in meinem Bericht (vergl No 9 d Ztg.) über Punkt 4 gesagt habe, vollständig aufrecht. In Bezug auf die Gratifikationsangelegenheit bemerke ich, dass ich allerdings eine Entschädigung für Schriftführer und Rendanten stets befürwortet habe Hätte ich aber der Sitzung des Vorstands und Kuratoriums, in der darüber beschlossen wurde, beigewohnt, so hätte ich entschieden gerathen, da die Generalversammlung den Antrag schon einmal abgelehnt, **denselben ordnungsgemäss einer neuen Generalversammlung zu unterbreiten, da diese allein unter Zubilligung der Staatsbehörde darüber zu beschliessen habe.** (§ 18 g des Krankenkassenstatuts)

Dass die Liquidation für Speisen und Getränke in den Vorstandssitzungen in der Vorstandssitzung vom 26 December 1887 zum Beschluss erhoben worden, erklärt das ehemalige Vorstandsmitglied Herr Olbrich für **unwahr.** Es sei in der That schon vorl

früher für Zahlungen in den Vorstands-sitzungen liquidirt worden. Herr Dr. A. Chr. Kalischer wird wohl am besten darüber Auskunft geben können. Ich selbst habe von dieser „Gepflogenheit" erst durch die Anklageschrift des Herrn Schumann Kenntniss erhalten.

Das Misstrauensvotum gegen 1 Schriftführer und Rendanten wegen Inkorrektheiten und Willkürlichkeiten in der Geschäftsführung wurde nicht mit 40, sondern 47 Stimmen ertheilt. Das Misstrauensvotum richtete sich ganz allein gegen diese beiden damals noch amtirenden Vorstandsmitglieder, da alle Übrigen, bis auf einen, der als Schriftführer fungirte, ihr Amt zu Beginn der Sitzung niedergelegt hatten.

Ich bemerke noch, dass die Krankenkasse in keiner Weise geschädigt worden ist. Die Gelder, die nach Auffassung der Mehrheit der Versammlung zu Unrecht gezahlt worden sind, wurden der Kasse des „Allgemeinen Vereins" entnommen.

E. Breslaur.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Sitzung vom 1. Juni.

Der stellvertretende Vorsitzende Herr Wilhelm Tappert eröffnete die Sitzung. Im Auftrage der Konzert-Kommission berichtete hierauf Herr R. Brehberg, dass das Urtheil derselben über die eingegangenen Kompositionen des von Herrn Prof. Märker verfassten und der Kaiserin Augusta gewidmeten Gedichtes zur Sedanfeier am 2. September 1882 abgegeben, und die Komposition mit dem Motto „Augusta" (es waren nur 2 Kompositionen eingesandt) als die bessere anzusehen sei. (Komponist Herr Wilh. Tappert.)

Alsdann legte Herr T. eine neue, populäre Klavierschule vor, „Klavier-Trichter" genannt, herausgegeben von Heinrich Berkini bei Weinberger & Hofbauer in Wien. Der Autor ist ein pädagogisch erfahrener Mann und sein Werk hat viele empfehlenswerthe Eigenschaften. Zu beanstanden ist lediglich der unpassende Haupt-Titel. Die Schule führt auch die Bezeichnung „Tabellensystem, und es wird (ein wenig fehrlässig) behauptet, nach dieser neuen, leicht fasslichen Unterrichtsmethode könne jeder Lernende in 6 Monaten jedes beliebige leichte Musikstück spielen. Die Schule soll sich zum Schul- und Privatunterricht bei Kindern und zum Selbstunterrichte für Erwachsene eignen. Es handelt sich nicht um eine neue Tonschrift, die Uebungsstücke sind mit unseren Noten auf dem gewöhnlichen Fünflinien-Systeme geschrieben. Beigegeben ist eine Tabelle, welche in Form eines langen Streifens die ganze Klaviatur bildlich darstellt. Die weissen Obertasten des Klavieres werden markirt, die Untertasten tragen ihre Namen durchweg in Kleinbuchstaben. Ueber jeder weissen Taste sieht das betreffende Notenzeichen im Baseroop Violinschlüssel, über jeder schwarzen liest man ihre beiden enharmonischen Namen. Diese Tafel soll hinter der Klaviatur senkrecht eingeschoben werden. (Einer solchen Tabelle bedient sich auch v. Lindstedt.) Zum Schluss gab Herr Tappert einen sehr ausführlichen und anziehenden Bericht über das Gastspiel der russischen Opern-Gesellschaft am Viktoria-Theater. Von besonderem Interesse waren die Aufführungen des berühmten Glinka'schen Werkes „Das Leben für den Czar". Was uns Deutschen der Freischütz, das ist den Russen diese vortreffliche Oper. Ihre Premiere fand bereits im Jahre 1836 statt. Man muss die frühe Entstehungszeit kennen, um die originale Schöpfung zu würdigen. Damals hatte Glinka nur Weber und Meyerbeer als Vorbilder, von dem Letzteren auch nur den „Robert". Im übrigen grassirte die italienische Oper, für welche der russische Tondichter anscheinend wenig Sympathie hegte, denn es finden sich in seiner ernsthaft konzipirten und so geistreich instrumentirten Partitur nur ganz unbedeutende Anklänge an die damalige Mode vor 50 Jahren. Bewundernswürdig fand der Vortragende die beinahe systematische Verwendung der Leitmotive. Die Arie, welche der treue Bauer im 4. Akte (kurz vor seinem Tode) singt, verdient als klassisches Muster die weiteste Verbreitung. Nirgends sei das Leitmotiv als „Erinnerungsmotiv" jemals so natürlich und dramatisch wirksam gestaltet und gebraucht worden. Bezüglich der Chöre in der Oper gebührt Glinka der erste Platz, — hier kommt ihm in der gesammten Literatur Keiner gleich, wie auch Herr Kowalsch später vollauf bestätigte. Dass die Grossstadt Berlin für die interessanten und lehrreichen Aufführungen keine besondere Theilnahme zeigte, das fand Herr Tappert ganz selbstverständlich.

Fauter.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Der hiesige Tonkünstlerverein veranstaltete am 24. des vorigen Monats im 15. Stiftungsfest im Museumssaale. Besonders reichhaltig war bei dieser Gelegenheit das Programm der üblichen musikal. Aufführung, welches, dem Zwecke des Vereins gemäss, zum grössten Theile aus Novitäten bestand. An der Spitze derselben stand eine in Erfindung und Ausführung hochbedeutende, sich im besten Sinne eng an die Brahms'sche Empfindungs- und Ausdrucksweise anschliessende neue Sonate für Klavier und Violine Nr. 2, G-dur Op. 30, von Fr. Gernsheim (die Herren Ostertag und Wien). Ferner kamen zum 1. Male Baritonlieder von Speidel und Goetschius durch Kammersänger Hromada zu Gehör, von deren künstlerischem Werthe der warme Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft zeugte. Zum Theile neu waren 3 Klavierstücke vorzüglichen Inhalts von Speidel (Frau Klinckerfuss) und auch die durch den einzigen Gast Herrn E. Heller in bester Weise vorgetragenen Lieder von Brahms (Op. 97) und Krug-Waldsee („Der böse Mund", Text von Constanze Singer) datiren aus neuerer Zeit. Ausserdem wurden russische Volkslieder für Harfe durch Hrn. Gottl. Krüger, und 3 höchst ansprechende Violoncellstücke durch Hrn. F. Stein ausgezeichnet vorgeführt. Die sich an der Ausführung des schönen Programmes betheiligenden Vereinsmitglieder, sowie der Gast, hatten sich der wohlverdienten lebhaften Anerkennung der Versammlung zu erfreuen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G Kalisky) Berlin S., Brandenburgstr 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine
und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1888.** **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Kaiser Friedrich †.

Noch sind die Thränen nicht getrocknet, die unserem allverehrten Kaiser Wilhelm flossen und wieder hallen die Trauerglocken durch das Reich. „Der Königliche Dulder hat vollendet“ — Arme Germania! Dein Held, Dein Stolz, der Freund und Liebling Deines Volkes ist nicht mehr, der edle, kraftvolle Spross des Hohenzollernstammes liegt auf der Bahre, hinweggerafft von heimtückischer Krankheit. Geschlossen für immer die leuchtenden Augen, die so kühn dem Feinde entgegenblitzten, so erwärmend wie goldenes Sonnenlicht auf sein Volk herniederlächelten, verstummt der Schlag des gütigsten, von den Ideen für Frieden und Freiheit, Duldung und Menschenwohl überquellenden Herzens!

Erschüttert, in wortlosem Gram, stehen wir an der Bahre dieses Herrschers, den uns die Vorsehung im gleichen Augenblicke entrückte, da er kam, die schrankenlose Liebe, das unbegrenzte Vertrauen einer ganzen Welt in gleicher Fülle zu erwiedern und zu erfüllen. Bang und zagend ob der unerforschlichen Wege des Weltenlenkers richtet sich das thränenfeuchte Auge nach oben:

— **Herr, tröste Dein Volk!** —

Ueber die Entwickelung der Klaviermusik und des Klavierspiels bis auf die Neuzeit.

Von C. Hauss.

(Schluss.)

Ausser Jean Pauls Idealen waren es gerade diese Grundzüge der Schubert'schen Musik, welche Robert Schumann's Kunststreben eine mächtig treibende Anregung boten. Eine überwiegend lyrische Natur, aber durchaus subjektiv in seinem Schaffen, tritt Schumann schon in seinen ersten Kompositionen (Intermezzi, Papillons, Davidsbündlertänze etc.) als ein so vollständig Eigener hervor, dass die Geistesverwandtschaft mit seinen Vorgängern Weber, Mendelssohn und Schubert nur in der Grundstimmung der Romantik zu beruhen scheint.

Ja, zu Mendelssohn trat er fast in ein geradezu gegensätzliches Verhältniss, wonach sich die Geschmacksrichtung jener Zeit in zwei Parteien trennte, deren Einfluss von solcher Tragweite war, dass in der Folge die Mehrzahl der deutschen Tonkünstler ihrer Fahne folgten. Die Frage, „wer der grössere von beiden Meistern wäre", wurde lange Zeit mit viel unnützer Leidenschaft verfochten. Ihr Verdienst lässt sich ja nicht mit der Elle ausmessen.

Mendelssohn, der zielbewusste Weltweise, ruft seine Muse vom Parnass zur Erde hernieder, um jedem, der Ohren hat zu hören, ein Evangelium der Schönheit zu verkündigen. Schumann's Prometheus-Natur möchte den Himmel stürmen, um dem armen schwachen Menschenherzen hienieden einen Blick in das verlorene Paradies zu gewähren. Mendelssohn's Klavierstil ist konventioneller, daher leichter und weit populärer als derjenige Schumann's, dessen Klaviersatz weniger an den damals herrschenden Konzertstil der Hummel-Moscheles'schen Periode anknüpft, man könnte eher Bestandtheile aus der Technik der beiden letzten Beethoven'schen Schaffensperioden darin finden. Mendelssohn's Tonspiel ist glätter, formvollendeter, hingegen übertrifft ihn Schumann sowohl an Tiefe und Innigkeit der Empfindung als vielfach auch an Grossartigkeit der Gedanken. Man vergleiche zu diesem Behufe die Klavierstücke kleiner Form beider Meister miteinander. Gerade in diesem offenbart sich das Seelenleben eines jeden am unmittelbarsten. — Schumann's Klavierwerke fanden, wie alles Ungewöhnliche, Ureigene und daher Schwierige, nur sehr langsam Eingang in der klavierspielenden Welt. Erst mit seinen „Kinderszenen" eroberte er sich die Herzen und — Hände. Sein Klavierstil lehrt, dadurch, dass sich die Hände mehr zwischen als nebeneinander bewegen, neue, ganz eigenartige Klangeffekte (Arabeske u. a.).

In allen Werken, in welchen das Klavier betheiligt ist, gestaltet sich seine unerschöpfliche Erfindungskraft am eigenartigsten. Es sei aus dem reichen Schatz hier z. B. nur das prächtige A-moll-Konzert, das Klavier-Quartett und Quintett in Es, die A-moll-Sonate für Violine und Klavier erwähnt. Hervorragend durch Formvollendung und Reichthum der Phantasie sind die reizenden Klavierstücke „Carneval", die „Symphonischen Etüden" und die durch innige Schwärmerei anziehende, leidenschaftlich bewegte Phantasie Op. 17.

In Schumann's Tonwelt herrscht ein Dualismus, der oft die gegensätzlichsten Eigenschaften zur Erscheinung bringt. Da finden wir nicht selten Zartheit und glühende Leidenschaft, Milde und Schroffheit, Scherz oder Humor neben erschütterndem Weh, liebenswürdige Kindlichkeit neben tiefem Lebensernst vereinigt. Doch wer einmal in den reichen Zaubergärten seiner Muse Eingang gefunden, der wird gewisslich nimmer leer ausgehen!

Auch als Schriftsteller hat Schumann durch Herausgabe seiner dem Fortschritt huldigenden „Zeitschrift für Musik" mit Erfolg gewirkt im Kampfe gegen das sich breit machende Philisterthum und die damals herrschende frivole Ausländerei, besonders aber gegen jene musikalische „Sintfluth" der Kalkbrenner-Herz-Huntenschen Nachblüthe, welche die ganze klavierspielende Welt Deutschlands unter „Wasser" zu setzen drohte. Er ist aber auch für das Gute zu Feld gezogen, wo er es fand, um dasselbe mit allen Waffen seines Geistes zu verfechten.

Schumann war der erste, der den hohen Werth des jungen Polen Fr. Chopin (geb. 1809, gest. 1849) erkannt, den eigenartigen und deshalb erst unverstandenen und viel angefochtenen Kompositionen desselben — ein Berliner Kunstrichter hielt sie für nicht besser und gerade gut genug, um sie einem Schüler vor die Füsse zu werfen — in Deutschland den Weg geebnet hat.

In Friedrich Chopin sind seiner Abstammung nach zwei verschiedene Nationalitäten, die polnische und die französische, verschmolzen. Heinrich Heine sagte einmal: „Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich seine Anmuth und seinen Liebreiz, Deutschland seinen romantischen Tiefsinn." — Das letztere mag der grosse „Poet" verantworten, wir wollen es dahin gestellt sein lassen, ob-

wohl wir Deutsche allerdings den romantischen Tiefsinn in Erbpacht genommen haben, — Chopin's Tiefsinn hat durchaus kein germanisches Gepräge. In seiner Romantik feiert ein spezifisch polnisches Element: das nationale Unglück und die ewig trügerischen Hoffnungen seines Volkes eine künstlerische Verklärung. Ja in seinen romantischsten und gewiss tiefsinnigen Stücken, den Mazurkas, stellt der nationale Dichter sogar den Musiker zuweilen in den Schatten. Aber nicht nur in diesen Tänzen, auch in den Préludes, den Scherzi, selbst in den Sonaten und Konzerten, vornehmlich aber in den innig und tief empfundenen Nocturnes und Balladen klingen jene schwärmerisch schwermüthigen, schmerzlich leidenschaftlichen Nationaltöne an.

Chopins Phantasiereichthum scheint schier unerschöpflich. Darin ist er mit Schumann geistesverwandt, doch die Darstellungskraft, die jenem nicht in gleichem Masse zu Theil geworden war, ist bei Chopin so schöpferisch, dass oft das anscheinend Nebensächlichste, einzelne verborgene Mitteltöne oder auch untergeordnete Phrasen zum poetischen Stimmungsbild werden. Selbst die Etude gestaltet sich unter seinen Händen zu einem Seelengemälde voll leidenschaftlicher Bewegung (Op. 25 No. 7 u. 11).

Chopins Muse, seine technische Neuheit, seine eigenthümliche Stilart sollte nur nach seiner nationalen Originalität, die unter dem Einfluss seiner französischen Bildung stand, beurtheilt und studirt werden. Dass würde auch das Edelste, was er schuf, gewürdigt und verstanden, das trotz aller Popularität, die er nach gewisser Richtung hin in unsern Tagen erlangt hat, der Mehrheit der klavierspielenden Welt noch immer ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist, welche einseitige Fingerdressur ohne jene innige Vertiefung in die Subjektivität des Meisters niemals zu lösen im Stande sein wird.

Wichtige — wenn auch indirekte — Fingerzeige für Chopinstudirende giebt Moscheles, der früher kein Verehrer der Chopin'schen Muse war, in der Beschreibung eines Klaviervortrags des Meisters. Dort heisst es unter anderem:

„Sein Adlibitum-Spiel, das bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet, ist bei ihm nur die liebenswürdigste Originalität des Vortrags. Die harten Modulationen, über die ich nicht hinwegkomme, wenn ich seine Sachen spiele, stören mich nicht mehr, weil er mit zarten Fingern elfenartig darüber hingleitet. Sein Piano ist so hingehaucht, dass er keines kräftigen Forte bedarf, um die gewünschten Kontraste hervorzubringen. So vermisst man nicht die orchesterartigen Effekte, welche die deutsche Schule von einem Klavierspieler verlangt, sondern lässt sich hinreissen wie von einem Sänger, der wenig bekümmert um die Begleitung, ganz seinem Gefühle folgt." — Eine Chopin poetisch verwandte Natur — trotz seiner nationalen Gegensätzlichkeit — ist Adolph Henselt (1814 —), den man mit gutem Recht den „deutschen Chopin" nannte. Geistesadel und die hinreissende überzeugende Macht des reinsten Gefühlsausdrucks ist ihm wie jenem in hohem Masse eigen. Der musikalische Gefühlsgang beider wurzelt tief im Boden ihrer Nationalität. In dem leidenschaftlichen französisch-polnischen Meister verklärt sich die Dissonanz zum Schönheitsprinzip, in dem ruhigern Germanen die Konsonanz.

Die Gemüthsinnigkeit und der Schwung der deutschen Romantik gewinnt in Henselts orchestral gesteigerter Technik neues Leben (Op. 16 Konzert F-moll). Er hat das Klavierspiel mit seinen mannigfaltigen Effekten und wirkungsvollen neuen Spielarten bereichert. Hervorragend sind in dieser Beziehung seine gesangvollen Konzert-Etuden, sowie die Variationen Op. 11 und sein Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Kurz: in Adolph Henselt vereinigen sich Poet und Musiker zu einer liebenswürdigen harmonischen Erscheinung. — Bei seinem einst so hochgefeierten Kunstgenossen Sigismund Thalberg (1812—1871) überwiegt dagegen der Virtuos den Musiker, daher hat derselbe mehr für seine Zeit als für die Zukunft gelebt und gewirkt. Er trieb den brillanten Klavierstil der Wiener Schule auf die Spitze seiner Ausbildung, jedoch nach einer Richtung hin, die zugleich die Keime des Verfalles in sich schloss, so dass seine zur Zeit so überaus beliebten und erfolgreichen Kompositionen in der Geschichte der Kunst nur eine vorübergehende Bedeutung erlangten und zum Theil sogar schon bei seinen Lebzeiten in Vergessenheit geriethen. Ein Haupteffekt seines eigenartigen Stiles war, Melodietöne der Mittellage abwechselnd vom Daumen der rechten und linken Hand spielen zu lassen, während die übrigen Finger die Begleitung in Arpeggien ausführten, die den ganzen Umfang des Klavieres umfassten, eine Spielart, die auf der breitgetretenen Heerstrasse der gangbaren Salonmusik unserer Tage bereits im Sande verrinnt. Rellstab charakterisirt Thalbergs Kunst nach ihren technischen Vorzügen im Gegensatz zu ihrem Mangel an tieferem Inhalt in folgender Weise: „Sie ist eine harmonisch ausgebildete wunderschöne Körperlichkeit, überall Ebenmass, Haltung, Ruhe, Grazie, Kraft, doch jener Reiz, der aus erhöhten Seelenzuständen auf den Körper übergeht, ist ihr wenig, oder doch der Kunst Liszts, so viel mehr eigen, dass wir diese im Gegensatz zu jener eine „beseelte" nennen möchten." — Ein Pariser Kunstrichter bezeichnet das Spiel von Franz

Liszt (1811—1886) im Vergleich zu Thalbergs als ein „dämonisches"

„Beseelt" und „dämonisch"! — in der That diese beiden Charakterzüge bilden den Grundriss zu dem leuchtenden Lebensbild des grössten aller Pianisten. Wie ein Titane ragt er in der Geschichte des Klavierspiels empor „Das „Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister", sagte Schumann, „in Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles" — Sein geniales, kraft- und machtvolles Spiel brachte eine völlige Reform auf dem Gebiete der Klaviertechnik, der Klavierlitteratur und des Klavierbaues hervor Wie Beethoven das Klavier zum Interpreten seiner musikalischen Weltsprache machte, so erhob Liszt dasselbe zum Hauptinstrument unserer Zeit, dem Mittelpunkte aller Musikbildung Wenn er als Virtuose Unerreichtes, als Tondichter Grosses leistete, so hat er nicht weniger als Musikschriftsteller und Klavierpädagoge eine segensreiche Thätigkeit entfaltet. Er war neben Schumann einer der Ersten, der das Klavier in das für die Zukunft unserer Kunst so wichtige Stadium der „Wissenschaft"*) einlenkte, ein Wirken, welches dem auf Forschung und wissenschaftliche Vertiefung gerichteten Zug unserer Zeit die gehörige musikalische Richtung gegeben hat, um jener bodenlosen Verflachung der klavierspielenden Welt, die durch die einseitige Fingerdressur und den Handwerksschlendrian eingerissen war, kräftig entgegen zu arbeiten

Liszts Beispiel folgend, traten aus der Reihe der hervorragendsten Künstler, Männer wie Moscheles, Hans von Bülow, Lebert und Stark mit Wort und Schrift in den Dienst der Pädagogik, welchen sich in der Neuzeit das frische Walten und Wirken jüngerer Musikpädagogen Rastmann, Breslaur, Riemann, Ramann u A Heil und Segen versprechend anschloss

So förderte Liszt nach allen Richtungen hin seine Kunst. — Interessant ist es, zu beobachten, mit welcher logischen Konsequenz er seine hochgesteckten Ziele verfolgt und mit wie viel Glück und Erfolg er dieselben erreicht. In dem Bestreben, das Klavierspiel „orchestral" zu gestalten, führte er dem an sich so einfarbigen, klangarmen Instrumente bis dahin ungekannte, wundervolle Wirkungsmittel zu So hat er in seinen „Paganini-Studien" nicht bloss einzelne Fertigkeiten zu entwickeln, sondern den Charakter der ganzen Spielart neu zu gestalten gewusst, indem er „Geigen"-Effekte dem Klaviere zu vermitteln strebte. In seinen „Fugen" sucht er die Charaktereigenthümlichkeit des Orgelspiels, die Töne zu verlängern und in mächtigen Schallwellen dahin brausen zu lassen, auf das Klavier zu übertragen Auch die Schönheiten des Gesanges machte er in genialer Weise seinem Instrumente dienstbar, durch jene mustergiltigen Transkriptionen der Schubert'schen Lieder, welchen sich gleich würdig Uebertragungen einer Anzahl Lieder von Beethoven, Mendelssohn, Rob Franz, Schumann anreihten

In den Transkriptionen Berlioz'scher und Beethoven'scher Symphonien und Weber'scher Ouverturen gelang es ihm, verschiedenartige orchestrale Klangeffekte und die breiten Dimensionen des Orchesters in den Rahmen der Klaviertechnik hineinzuziehen Auf ein Suchen und Ringen nach klassisch vollendeten neuen Formen lassen manche seiner Werke schliessen, vor allem die grossartige, originelle H-moll-Sonate womit er sich also auch in dieser Hinsicht als ein nach den höchsten Zielen strebender Meister offenbart Den reichsten Schatz eines tief und innig bewegten Seelenlebens erschliessen uns seine kleinern Originalkompositionen („Consolations", „Années de pélerinage" In den phantastisch wilden, schwermüthigen klagenden Zigeunerweisen der „Ungarischen Rhapsodien" vermittelt er der Klaviermusik jenen frischen Born der ewig jungen Poesie des Natur- und Volkslebens, und redet in der Sprache seiner Nation zu uns, wie noch keiner vor ihm —

Nach den Erfolgen und Leistungen eines Liszt, in dem die Errungenschaften und Bestrebungen aller Träger des Fortschrittes potenzirt erscheinen, fragt man sich mit Recht. „Ist eine fernere Erweiterung und Steigerung der unendlich reichen Mittel unserer Klaviertechnik noch möglich?" — Und doch — warum nicht! In dem Schoosse einer jeden Kunst-Gegenwart liegen die Frühlingskeime ihrer Zukunft verborgen So war es, und so wird es bleiben, solange Musik Menschenherzen erfreut und erhebt, denn die Kunst ist jener Phönix, der sich ewig aus sich selbst erneut.

*) „Fr Liszt gesammelte Schriften", übersetzt von L. Ramann (Breitkopf und Härtel.)

Vom Klavier-Lärm.

Eine heitere Philippika.

Von **Otto B. Weiss.**

Ich hasse nichts kommen auf das Klavier, mein Fräulein! Nicht allein darum, weil ich es selbst spiele, con amore spiele, sondern hauptsächlich deshalb, weil ich es nun nicht länger ruhigen Blutes mit anhören kann, wie jahraus, jahrein, fort und immerfort von Jedermann, sei er nun gelehrt oder

unwissend, geistreich oder geistesarm, alt oder jung, über dieses und nur über dies arme Instrument geklagt und gespottet wird. Man nennt es Tortur, Marterinstrument, Klimperkasten und dreibeinigen Ungeheuer, man wirft ihm die furchtbarsten, grimmigsten Beleidigungen an den Kopf, und macht es verantwortlich für Alles, was da schlecht oder ungehörig ist im musikalischen Leben und Treiben unserer Tage.

Das Ueberhandnehmen des musikalischen Proletariats, die alljährlich einbrechenden Konzertüberschwemmungen, die mangelhafte Bildung und bald wieder auch die Ueberbildung unserer Jugend, Alles, Alles will man dem armen Klaviere in die Schuhe schieben. Wird's manchmal nicht richtig in dem Kopfe irgend eines Menschen, der da glaubte, die Welt aus den Angeln heben zu können mit allerlei abenteuerlichen Plänen und Thaten, flugs heisst es, das viele Klavierspielen sei Schuld daran. Oder welkt wo ein allerliebstes Mägdelein dahin, das je seinen freien Stunden, wie's so der Brauch, hie und da noch ein wenig Chopin und Liszt gespielt, gewiss flüstert man's sich zu unter Vettern, Basen und Nachbarn — das Klavier, nur das verwünschte Klavier habe es gethan. Mit allen erdenklichen Waffen, mit Spott, Hohn, Uebertreibung und Unwahrheit zieht man gegen das Klavier in's Feld, um es vom musikalischen Schauplatze zu vertreiben, oder seinen Verbreitungsbezirk wenigstens möglichst einzudämmen. Und was thut das Klavier alledem gegenüber? — Nichts. — Ruhig steht es da und fletscht freundlich mit der Reihe seiner elfenbeinernen Zähne. Freilich hie und da geht auch seine Langmuth zu Ende, die Empörung wird wach in ihm, und im gerechten Zorne und Unschuldsgefühl lässt es seine Stimme vielleicht lauter und weiterhin vernehmlich erschallen, als dies unseren schwächlichen, nervösen Generation wünschenswerth erscheint. Und das verargt man ihm so sehr! — Gegenwehr ist's, nichts als schwache Gegenwehr. — Schreien Sie nicht, mein Fräulein, wenn Sie im Zorne sind? Oder soll das Klavier denn immer und zu Allem schweigen? Soll es ruhig all die Schmach und Schande erdulden, die von tausend und abertausend Händen auf sein unschuldiges Haupt gehäuft wird, soll es etwa fein säuberlich, im Flüstertone zu der Welt, zu derselben Welt sprechen, die ihm mit furchtbarem Wortgeschütz und hoch erhobener Keule zu Leibe rückt?! Ist es zu verwundern, wenn es sich aufbäumt im Vollgefühle seiner Unschuld, um seinem Ingrimm Luft zu machen im grellsten Fortissimo? — Wie man hineinruft in den Wald, so hallt es aus demselben wieder. Lassen Sie sich Tag für Tag dieselben grausamen Anschuldigungen in's Gesicht schleudern und schweigen Sie dann? Ich wette, Sie stellten sich in Fechterpositur, schalten für Stimmchen und machten mehr Lärm als — ich will mässig sein — zwanzig Klaviere zusammen.

Und doch haben Sie neulängst behauptet, mein Fräulein, das moderne Klavier sei ein lärmendes Instrument. Sie haben es gelassen ausgesprochen das schwerwiegende Wort und gleich darauf den so beliebten Rückblick in die „gute alte Zeit“ gehalten.

Wie verlockend, wie zauberisch Sie uns ausgemalt haben, diese längst verrauschten Tage, in denen Alles so schön und gut, so verklärt und begehrenswerth gewesen! Wie Sie sich zurücksehnten nach den herrlichen Zeiten der Guitarre, am blauen Bande zu tragen, wie Sie schwärmten von den fernen Jahren, in denen jeder Jüngling vor allem die Flöte blasen musste! Und nun erst die damaligen Klaviere! — Wie poetisch, duftig, süss und schüchtern der Ton dieser Instrumente gewesen, wahrer Balsam für's Ohr und die Seele. Sie hatten es freilich gut, unsere schwärmenden Grossväter und Grossmütter. Ruhig, glücklich sassen sie vor ihren Klavieren, mit deren „süssen“, „duftigen“ und „schüchternen“ Klange sich ein Menuett oder sonstiges „galantes“ Stückchen zu spielen. „Wer das auch heutigen Tages haben könnte“, seufzten Sie. „Erschreckt, entsetzt fahren wir auf aus unseren Träumen, wenn der Ton eines unserer modernen Klavierungethüme an unser Ohr schlägt. — „Wir flüchten uns vor dem Klaviere, das ein Stein des Anstosses und Verdrusses geworden ist, für mich, für Jedermann, für die ganze gebildete Welt!“

O, über die Unüberlegtheit und Vorurtheile dieser ganzen gebildeten Welt! Das moderne Klavier ein lärmendes Instrument?! Nie und nimmer, rufe ich, feierlich erhebe ich mich und selbst auf die Gefahr hin, verdammt und verfehmt zu werden für alle Ewigkeit, sage ich es Ihnen und aller Welt in's Gesicht. Das moderne Klavier, unser Klavier, ist kein lärmendes Instrument, namentlich dann nicht, wenn man es vergleicht mit seinen vielgerühmten Vorfahren aus der guten, alten Zeit.

Sie werden lächeln, vielleicht auch lachen, gewiss aber sagen, dass eine solche Behauptung wohl leicht aufgestellt, schwer oder unmöglich jedoch bewiesen werden könne. Dieser Pfeil trifft mich nicht, mein Fräulein, auf die Entgegnung war ich gefasst. Ich habe alte und neue Bücher durchforscht, dass mir der Staub nur so in's Gesicht schlug, und wie dermaleinst Doctor Faust „Philosophie, Juristerei, Medizin und Theologie“ habe ich die Geschichte des Klavieres durchstudirt „mit heissem Bemüh'n“. Wo er aber nichts, nichts und wieder nichts fand, da habe ich gar Vieles entdeckt und mich mit Beweisen bis an die Zähne bewaffnet.

Ich will dieselben jedoch nicht eher in's Treffen führen, als bis ich Ihnen den Unterschied klargelegt habe, der da besteht zwischen dem Klaviere von jetzt und ehedem. — Was ist also ein Klavier von heutzutage? — Kurz und bündig gesprochen, ein Instrument mit 85 Tasten, 230 Saiten und 2 Pedalen, auf dem man freilich toben und dem Sturmwind gleich wettern, dafür aber auch leise, hinschmelzend leise flüstern kann. — Und das Klavier von ehedem? Sein Ton war wohl ein wenig schwächer, es hatte weniger Tasten und — es ist wahr — auch nicht so viele Saiten, dafür aber — und das ist das Ausschlaggebende — mehr Züge.

Wissen Sie, was Züge sind, mein Fräulein? „Schöne Züge“, die werden Sie wohl kennen, denn Sie selbst haben ihrer ja mehrere, was „Züge“ aber bei den alten Klavieren zu bedeuten hatten, darüber werden Sie schwerlich unterrichtet sein. Thut nichts, Sie sollen's gleich erfahren.

Träumen Sie sich wieder einmal zurück in die gute, alte Zeit, etwa in den Anfang unseres Jahrhunderts. Stellen Sie sich vor, der Bechstein, der da vor Ihnen steht, fahre plötzlich hinunter oder, wenn Sie wollen, auch höllenwärts, um einem jener Urväterinstrumente Platz zu machen, deren Reize Sie selbst in so glühenden Farben gemalt. — Etwas zarter, etwas engbrüstiger, werden Sie sagen, sonst aber wenig oder gar kein Unterschied. Da fällt Ihr Blick zur Erde, auf die Pedale und Sie staunen. Nicht zwei oder drei sind es, wie bei unseren heutigen Klavieren, sondern 5, 6, 10, und vielleicht sogar noch mehr. Wozu die wohl alle frommen mögen, denken Sie und treten auf's Gerathewohl eines derselben nieder, dieweil Ihre Hände in glänzenden Bravourkadenzen über die Tasten gleiten. — Doch was ist's, Sie fahren erschreckt zusammen?! — Stört Sie das bischen Trommelgerassel und Castagnettengeklapper so sehr, das da plötzlich in dröhnendem Forte an Ihr Ohr schlägt, als wären Sie ein Heer, das zu frischem Muth und Kampfeseifer angetrieben werden solle? — Wenn's das ist, so treten Sie geschwind auf das nachbarliche Pedal. — Aber ach, von der Scylla in die Charybdis: wüthende Trompeten- und Posaunenstösse. — Vielleicht der dritte „Zug“? — Thörichte Hoffnung, Fagottgebrumm, Tambourinklirren und schrilles Glockengetön werden laut. — Angst ergreift Sie, unstät irrt Ihr Füsschen von Pedal zu Pedal. Klarinetten, Schellen, Trommeln, Pauken und Trompeten klingen in wildem chaotischen Lärm durcheinander. Wirr von dem wüsten Tosen und Schmettern berühren Sie verzweiflungsvoll einen letzten „Zug“, der — so wähnen Sie unschuldigerweise — wohl der der Dämpfung sein dürfte. Doch

wehe, dreimal wehe, nun haben Sie das furchtbarste, den schrecklichsten der Schrecken getroffen, den Pedal-Moppel, oder auch das Grand Jeu genannt! — Alles, was früher einzeln, für sich allein schauerlich genug erklang, nun tönt's zusammen in schrecklicher Harmonie, in furchtbaren Teufelsakkorden betäubender, ohrenzerreissendster Janitscharenmusik. — Das, mein Fräulein, war das Wesen der Züge.

Sie glauben das nicht. Sie zeihen mich phantastischer Visionen und Uebertreibungen. Ha, wie ich frohlocke! — Wie freudig, mit welcher Lust ich sie herausholte und vor Ihnen entbreite all die braven, klaren, unanfechtbaren Beweise, die ich für meine Worte gesammelt habe! Sie fordern mich heraus, Sie greifen mich an und müssen es nun auch erdulden, dass ich Ihnen mit dem schweren Geschütze untrüglicher Zahlen und Thatsachen entgegenrücke.

Schlagen wir das erstbeste Buch auf, das uns hier in die Hände fällt — es ist eine neue, vorurtheilsfrei und objektiv gehaltene „Geschichte des Klavierspieles" — und sehen wir, wie viele Beweise es im Stande wäre, für meine Behauptung ins Feld zu stellen. Ein oberflächlicher Blick lehrt Sie, dass es eine keineswegs kleine, vielmehr stattliche, achtunggebietende Schaar ist, aus deren Mitte ich um Sie zu schonen, nur einige herausholen und Ihnen zum offenen, ehrlichen Strausse gegenüberstellen will.

Clavecin royal, ein zu Anfang unseres Jahrhunderts viel gespieltes Klavierinstrument mit mehreren Zügen, so genannt, „weil es je nach dem Belieben des Spielers einen königlichen Reichthum an Klangveränderungen (Tuba, Pauken, Trommel etc.) hervorbringen konnte."

Clavecin acoustique, die Klavier mit sehr vielen Zügen, die es dem Spieler erlaubten „den Ton eines ganzen Orchesters von Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten nachzuahmen."

Clavecin à peau de buffle, bei denen das Bass, wie Kapellmeister Vogler berichtet, „eine nie gehörte Kontrebassmässige Kraft gewinnt."

Mechanischer Flügel, mit drei Klaviaturen, 250 sage 250 „Veränderungen", dazu da, „allen möglichen Erden- und Höllenlärm zu exprimiren."

Marcian-Flügel, mit Trommeln, Becken, Triangel, Pfeifchen, wie auch „täuschend imitirten Drommeten."

„**Denis d'or**", Klavier mit 790 Saiten und 130 Veränderungen, „worunter die Klänge fast aller bekannten Saiten- und Blasinstrumente und selbst auch tolle Scherze vertreten waren, wie z. B. der, dass dem Spieler, wann es dem Erfinder beliebte, ein ziemlich unsanfter Rippenstoss überraschte.

Was sagen Sie zu diesem allen, Ich der von Ihnen so hochgepriesenen guten alten Zeit gespielten Klavieren, mit dem „süssen", „poetischen" und „schüchternen" Klange? Und was sagen Sie in Besonderem zu meinem letzten „schlagenden" Beweise, mein Fräulein?

Sie lächeln, höhnisch wie mir scheint, und sind noch immer nicht bekehrt. Sie dauern mich fürwahr — Denn nun muss ich zum Aeussersten greifen, den letzten Trumpf gegen Sie ausspielen. Ich hätte es gerne vermieden, doch da Sie mich reizen, kenne ich kein Erbarmen und keine Schonung mehr. Machen Sie sich gefasst, mein Fräulein, das Schrecklichste zu vernehmen!

„Im Jahre 1796 spielte Dr. Vincenz von Blaha in Prag auf einem Klaviere, welches alle zur Zeit und noch lange nachher bei den Klavieren angebrachten „Züge" und „Veränderungen" in sich vereinigte und ohne jede Uebertreibung die folgenden wohllöblichen Vorzüge und Tugenden besass:"

1. „Eine vollständige Janitscharenmusik, Castagnetten, Trommeln, Pfeifen etc."
2. „Ein Orgelflötenregister mit einem besonderen Blasbalge und einer eignen Klaviatur."
3. „Eine Trommel und eine Querpfeife."
4. „Eine Maschine, die durch ein Pedal in Bewegung gesetzt wurde, das Geräusch des Sturmwindes, Hagel u. Donnerwetter nachzuahmen."
5. „Eine andere zur Nachahmung des Dudelsacks und das Geklappers der spanischen Castagnetten."
6. „Ein Cylinder mit einer Masse Schrotkörner zur Nachahmung eines heftigen Regenstromes."
7. „Eine schmetternde Trompete durch einen Balg intonirt." — —

Schwarz auf weiss steht's hier zu lesen, Wort für Wort habe ich es Ihnen vorgesagt, nun werden Sie doch wohl überzeugt sein, mein Fräulein? Oder nein? Sie glauben und halten noch immer fest daran, unser Klavier sei ein lärmendes Instrument. Ich hoffte Sie bekehrt, Ihren Trotz gebrochen, ich glaubte, dass Sie sich nunmehr freudig bekennen werden zu meiner und — wie ich hoffe — der Nachwelt Ansicht über das moderne Klavier. Und ich sehe, dass all mein Mühen vergeblich war. O wäre ich nur einen Tag König im Reiche der Musikanten und stünde sie mir nur einmal zu Gebote die Macht der Zauberei und Beschwörung, ich wüsste wie ich Sie und Alle bestrafen wollte, die da Bannflüche und Verwünschungen schleudern gegen das Klavier. Alle die längst vermoderten und in Staub zerfallenen Klaviere unserer Vorahnen, alle wollt ich sie wieder ins Leben rufen mit ihrem schrecklichen Rüstzeug der Becken-, Trommel-, Glocken-, Trompeten-, Posaunen-, Dudelsack-, Hagel- und Wetter-Züge. Alle müsste ich sie beisammen haben in einem grossen, mächtig wiederhallenden Saale. In den solltet auch Ihr kommen, Ihr blinden Fanatiker, Klavier-Lästerer und Zeloten! — Wie erstaunt, wie salig Ihr wohl thätet, Aug in Aug dem gegenüber, was Ihr so oft in unseren Träumen gesehen! Lange wollt' ich Euch die Freude aber nicht lassen. Wie von Zauberhand geführt, liess ich sie plötzlich erklingen, alle auf einmal, mit allen Zügen und Registern in wüthigem, höllischem Chaos. Hei, wie die Trompeten schmettern, die Trommeln rasseln, die Becken dröhnen, wie die Posaunen wuthend dazwischen fahren, als gelte es heute abermals die Mauern von Jericho wanken zu machen. Aber nur lustig fort, Ihr braven Trompeten und Posaunen! Eine feste Mauer gilt es einzustürzen, die Mauer der Ungerechtigkeit und des Vorurtheils. Blast, dass sie sinke, in Staub und Schutt zerfalle für alle Ewigkeit!

Wenn Ihr dann glaubtet toll zu werden, wenn es Euch rasend durch den Kopf fährt und Ihr niedersinket in die Knie, den Herrn zu bitten, dass er Euch erlöse von so viel Pein, wenn Ihr sie reuig abbittet die Schmach und den Schimpf, die Ihr über unser Klavier gebracht, wenn Ihr Gott lobtet, dass er es geschaffen und schwöret, nie, nie wieder gegen dasselbe zu sündigen, — dann erst würde ich die Thüren öffnen, die ins Freie führen, meine Rache wäre vollbracht. —

Ich habe mich in Hitze hineingesprochen, mehr als nöthig vielleicht, mein Fräulein. Ich fühle es an meinem Herzen, das ungestüm pocht und an meinem Kopfe, der heiss geworden ist. Doch was liegt daran, habe ich mir doch den Gram vom Herzen gewälzt, der jahrelang darauf lag und drückte! —

Und nun genug des Zankes und Haders, mein Fräulein. Giessen Sie Oel auf die brandenden Wogen, lösen Sie nun auf die hässliche Dissonanz, die in meiner Rede waltete, lassen Sie Ihre Hände über die Tasten gleiten, eine jener Weisen hervorzuzaubern, mit denen Sie mich so oft schon getröstet, entzückt und berauscht haben.

Sie schmollen, Sie zögern, Sie geben nach, Sie fragen, was Sie spielen sollen?

Alles was, mein Fräulein, nur nichts Lärmendes! —

(Orchester.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Adolf Henselt erhielt vom Kaiser von Russland den Annen-Orden erster Klasse.

— Ueber den musikalischen Theil der Todtenfeier für Kaiser Friedrich bringt die Voss. Ztg. folgenden Bericht: Die Feier begann um 10 Uhr mit dem von Johann Sebastian Bach komponirten Gesang „Bald rufst Du mich zu höheren Freuden, die diese Welt nicht geben kann.“ Es folgte alsdann der Bach'sche Choral: „Jesus, meine Zuversicht und mein Heiland, ist im Leben.“ Inzwischen war der Oberhofprediger Kögel an den Sarg herangetreten, um nach einem Gebete die irdische Hülle des heimgegangenen Kaisers zu segnen. Alsdann stimmte die gesammte Trauerversammlung den Choral an: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir.“ Während der Sarg emporgehoben und feierlich hinausgetragen wurde, intonirte der Chor die Tondichtung Michael Bach's: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt, und er wird mich hernach aus der Erde wieder auferwecken, und werde darnach mit dieser meiner Haut umgeben werden und werde in meinem Fleisch Gott sehen; denselben werde ich sehen, und meine Augen werden ihn schauen und kein Fremder.“ Die Sopranstimmen sangen hierzu den Cantus firmus: „Christus, der ist mein Leben.“ In der Friedenskirche empfingen ernste Orgelklänge den Trauerzug. Alsdann wurde vom Chor die achtstimmige Motette von Neithardt angestimmt: „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.“ Nachdem die getragenen Töne verklungen waren, begann der Geistliche die Liturgie. Bei den Worten: „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben, von nun an“ fiel der Chor ein mit der Grell'schen Hymne: „Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit“, jener herrlichen Tonschöpfung, welche in so ergreifender Weise zuerst den ganzen Schmerz des Erdenlebens und dann das Aufjauchzen der befreiten Seele zum Ausdruck bringt. Auch hier wurde dann Bach's „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ gesungen. Nach der Trauerrede beschloss der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden“ die Feier. Mit der Ausführung der Gesänge in der Friedenskirche war der Domchor betraut; im Schloss Friedrichskron sang dagegen der 80 Stimmen zählende Chor der Zwölf-Apostelkirche unter Leitung des Dirigenten Prüfer.

— Die Firma **Carl Simon**, Musik-Verlag, Berlin SW. (Markgrafenstrasse 21) veröffentlicht soeben eine Auslese der berühmtesten klassischen Trauermärsche von Händel, Mozart, Schubert, Beethoven, Mendelssohn und Chopin für Klavier allein, für Orgel (oder Harmonium) und für Harmonium und Klavier (als Duo). Die aus vorliegenden stilvoll ausgestatteten Märsche werden dem deutschen Volke in der traurigsten Zeit, die unser theures Vaterland durchlebt, eine würdige Erbauung im Hause sein.

— Als Liszt vor 50 Jahren zum ersten Mal nach Königsberg i. P. kam, besuchte ihn der Magistratssekretär Budnik, genannt der „Fugenkönig“, weil er auf einem alten „Claviecembalo“ nichts als Fugen spielte, wie bei Tage, so bei Nacht, zur Verzweiflung seiner Hausgenossen. Nachdem Budnik ein Langes und Breites über Bach, Fugen, Kontra- und Orgelpunkt gesprochen, fragte Liszt, um der Sache ein Ende zu machen, ob er ihm etwas vorspielen dürfe. „Danke“, erwiderte Budnik, „ich werde Ihnen das Vergnügen machen“, und er setzt sich an den Flügel und spielt das „wohltemperirte Klavier“ herunter.

— Die sterblichen Ueberreste Beethovens sind am 22. d. M. von ihrer alten Ruhestätte auf dem Währinger Ortsfriedhofe zu Wien nach dem Zentralfriedhofe übertragen worden. Dem Berichte der „Deutschen Ztg.“ entnehmen wir Folgendes: Ein Leichenzug, vornehm und doch prunklos, folgte dem Sarge, und eine Trauerfeier, ernst und ergreifend, begleitete die Beisetzung in der Gruft. Beethoven's Gebeine ruhen nun links von dem Mozart-Monument und rechts von dem Grabe, das für Schubert bestimmt ist, in Gruft No. 13. Um halb 2 Uhr nachmittags versammelten sich auf dem Währinger Ortsfriedhofe die geladenen Persönlichkeiten und Korporationen. Auf den Rasenplätzen nächst der Friedhofskapelle wurden viele prachtvolle Kränze niedergelegt, welche die neue Gruft des gewaltigen Meisters zu schmücken bestimmt sind. Die Familie des Tondichters war vertreten durch die Angehörigen der beiden Töchter Karl van Beethoven's, des Neffen des Adoptivsohnes Ludwig van Beethovens. Um 2 Uhr setzte sich der Zug in Bewegung. Voran ritt ein Standartenträger in altfranzösischer Tracht. Die schwarze Standarte hatte auf der blanken Metallspitze der Stange einen Lorbeerkranz, den ein Flor umflatterte. Darauf folgten zwei Laternenträger, zwei Träger und der erste Blumenwagen, der vorn den Kranz der Stadt trug. Hinter diesem kam, von 8 Rappen gezogen, der prunkvolle Glaswagen, in dem der Sarkophag stand. Auf dem Sarge lagen nur die Lorbeerkränze von der Familie Beethoven und der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde. Zu beiden Seiten des Wagens schritten Lampions- und Wappenträger der Bestattungsgesellschaft. Knapp hinter dem Glaswagen wurde auf rothsammtenem Polster eine fünfzackige Krone getragen. Darauf folgten die Equipagen mit den Trauergästen. Wo sich der Zug zeigte, schien es, als ob das werktägliche, geschäftliche Treiben für einen Augenblick ruhen und einer feierlichen Stimmung Platz machen würde. Hunderte und immer neue Hunderte standen zu beiden Seiten der Strassen. Auf dem ganzen Wege war Sicherheitswache in Parade aufgestellt. Der Zug bewegte sich langsamen Schrittes durch die Währinger Hauptstrasse, Währinger Strasse, zum Schottenring, über die Ringstrasse nach dem Schwarzenbergplatze. Hier schlossen sich dem Zuge die Wagen an, welche die offizielle Vertretung des Gemeinderaths, sowie die Professoren und Schüler des Konservatoriums brachten. Der Chor und die Musik, die bei der Beisetzung mitzuwirken hatten, waren schon früher vom Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde direkt nach dem

Zentralfriedhof gefahren. In sämmtlichen Strassen von dem Währinger bis zum Zentralfriedhof brannten die Gasflammen in den Kandelabern. Gegen 4 Uhr langte der Kondukt beim Friedhofsthor an und nun erschien auch Weihbischof Dr Angerer. Vor einigen Tagen schon wurde am Grabe der Denkstein aufgestellt, welcher genau auf dem Währinger Ortsfriedhofe bis auf eine kleine Aenderung der Inschrift gleich ist: ein Marmor-Obelisk mit der goldenen, lorbeerbekränzten Lyra, darüber die Schlange und der Schmetterling, Symbole der Ewigkeit und der Erhaltung. Nur auf dem Sockel heisst es unter der Inschrift „Beethoven" noch: „Dieses dem ursprünglichen Grabmahle Beethovens auf dem Währinger Ortsfriedhofe getreu nachgebildete Denkmal wurde mit Beiträgen des k. k. Stadterweiterungsfondes, der Gemeinde Wien und des Vereins der Philharmoniker, von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Jahre 1888 errichtet." Als sich die ganze Trauerversammlung in dem reservirten Raume entsprechend rangirt hatte, trat Weihbischof Dr. Angerer mit seinen Assistenten an den über der Gruft stehenden Sarg und nahm, während die Domkapelle das Libera und die Responsorien intonirte, die feierliche Einsegnung vor. Nachdem der kirchliche Akt beendet war, wurde Beethovens grosser Chor „Amplius", von Hofkapellmeister Hellmesberger für gemischten Chor und Blasinstrumente arrangirt, aufgeführt. Diese mächtige Komposition wurde ausgeführt von den Delegirten der Hofkapelle, den versammelten Sängern, den Deputationen des Singvereins, Männergesangvereins und Konservatoriums, des Wagnervereins, der Singakademie, des „Schubertbund" und Akademischen Gesangvereins bei Orchesterbegleitung. Die von Beethoven herrührende Melodie des „Amplius" ist ganz die gleiche, welche schon vor 61 Jahren bei der ersten Bestattung des grossen Tondichters in Kapellmeisters Seyfried's Fassung am Begräbnissplatze gesungen wurde. Als die letzten Akkorde der gewaltigen Tondichtung verhallt waren, trat Hofschauspieler Joseph Lewinsky an seinen Platz links von der Gruft und hielt die vom Hofrath v. Weilen verfasste Gedächtnissrede. Nach ihm sprachen der Vizepräsident der „Gesellschaft der Musikfreunde", Dr v. Billing und Vizebürgermeister Dr Prix. Mit dem grossen Chor Beethovens „Die Ehre Gottes", den Professor Hellmesberger dirigirte, schloss die Feier. Der Sarg wurde in die Gruft hinabgelassen und die einzelnen Deputationen legten ihre Kränze nieder.

— Bei der Wiederbeerdigung Ludwig van Beethovens in Wien legte aus Berlin im Auftrage des Direktoriums und des Lehrerkollegiums der Königl Hochschule für Musik, des Stern'schen Gesangvereins und als Direktor der Berliner Philharmonischen Konzerte, Herr Hermann Wolff, drei Kränze auf das Grab des Unsterblichen.

— Der Erfinder der „bildlichen Musikschrift", Herr V. Lindelaendt, hatte durch die freundliche Vermittelung des Herrn Professor Ahlichen erwirkt, dass im hiesigen „Askanischen Gymnasium" die Schüler zu einem Versuch, betreffend die leichte Erlernbarkeit der besagten Musikschrift, aufgefordert wurden. Es meldeten sich 12 Schüler im Alter zwischen 12 und 16 Jahren, von denen 7 bisher gar keine, 5 nur wenig Musik betrieben hatten. Denselben wurden in der neuen Notenschrift abgefasste, keineswegs im Anfängerstyl gehaltene Stücke, darunter der Anfang der Beethoven'schen Cis-moll-Sonate, zur Einübung eingehändigt. Nach einigen Wochen, am 14 Juni, fand vor eingeladenen Herren eine Prüfung jener Schüler statt; dieselben spielten sämmtlich ihre Stücke theils gänzlich, theils nahezu fehlerlos und fliessend. Es wurde dadurch die leichte Fassbarkeit, also die praktische Treffsicherheit der bildlichen Musikschrift augenfällig erwiesen.

— Unter Leitung des Domorganisten, Herrn Meymund in Flensburg gelangte daselbst im 22. Euterpekonzert u. a. eine neue Komposition von Eduard Mertke in Cöln, eine Hymne „Sehet die Lilien auf dem Felde", für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester, zur Aufführung. Die Flensburger Zeitung spricht sich mit grossem Lobe über das Werk aus.

— Die Prüfungs-Konzerte des Dr. Hoch'schen Konservatoriums zu Frankfurt a. M. fanden, 6 an der Zahl, in der Woche vom 10. bis 17 Juni im Konzertsaale der Anstalt statt. Zum Vortrag gelangten Klavierkonzerte mit Orchesterbegleitung, verschiedene Klaviersoli, Violin- und Violoncellostücke, Chor- und Sologesänge dramatischen und lyrischen Inhaltes, Deklamationen, Orchestersachen und Vorträge eigener Kompositionen der Schüler aus den Kompositionsklassen der Anstalt. Die Begleitung sämmtlicher Solo-Vorträge wurde von der Orchesterklasse des Konservatoriums mit Hinzuziehung von Mitgliedern des Theaterorchesters für einen Theil der Blasinstrumente, ausgeführt. Die ausgewählten Vortragsstücke sind zum grössten Theil unserer klassischen Literatur entnommen; von neueren Komponisten sind Brahms, Bruch, Scholz u. a. vertreten.

— Die Horak'schen Klavier- und Gesangschulen in Wien haben mit Ende Mai die Zahl von 1000 Klavierzöglingen erreicht. Ausserdem nahmen in diesem Schuljahre 162 Schüler am Gesangunterricht Theil.

Dresden. Am 23 Juni verschied nach längerem Leiden kurz nach seiner Rückkehr aus der Schweiz, der Musikschriftsteller Prof. Dr. Emil Naumann, ein Enkel des einst hochgefeierten kurfürstlich sächsischen Kapellmeisters J. G. Naumann. Als Sohn des 1825 zu einer ausserordentlichen Professur nach Berlin berufenen Bonner Arztes am 8. September 1827 geboren, hatte Emil Naumann eine gediegene allgemeine und musikalische Fachbildung erhalten. Er gehörte zu den ersten Schülern des unter Mendelssohns Leitung eröffneten Leipziger Konservatoriums. Als Komponist trat er Ende der vierziger Jahre mit einer Kantate zum ersten Mal in die Oeffentlichkeit. Seit der Zeit schrieb er mehrere Opern, Ouvertüren, eine Sinfonie, Lieder und Klavierstücke, und zahlreiche Psalmen, die er auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV für den Berliner Domchor komponirte. Dieser Monarch berief ihn auch zum Hof-Kirchen-Musikdirektor nach Berlin. Der bedeutendste Erfolg ward ihm als geistvoller, kenntnissreicher musikalischer Schriftsteller, insbesondere durch seine in

zahlreichen Auflagen verbreiteten „deutschen Tondichter von Bach bis auf die Gegenwart“ dann sich die „Italienischen Tondichter“ anschlossen. Auch seine „Illustrirte Musikgeschichte“ fand sehr günstige Aufnahme. Seit 1878 lebte Naumann in Dresden. Er beschäftigte sich zuletzt mit der Instrumentirung einer von O. Roquette gedichteten Oper „Lorelei“, welche für das Berliner Opernhaus bereits angenommen ist.

Gotha. Herr Hofpianist Hermann Tietz, der sich um das Musikleben Gothas grosse Verdienste erworben, erhielt vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha den Professor-Titel.

Bücher und Musikalien.

Julius Sachs, op. 97. Gesang der Cigarrera in Sevilla für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, ℳ 1,30 (Magdeburg, Heinrichshofen),

ist ein Werk von musikalischer Routine ohne erheblichen Werth, weder fürs Konzert noch fürs Haus, wohl aber für Chansonnettensängerinnen geeignet. Wahrscheinlich ist Text wie Musik entstanden, nach dem Carmen auf unseren Bühnen sich heimisch gemacht hat, das Pikante des Vorbildes aber fehlt. Im Texte, von Fastenrath, erinnerte mich eine Stelle „Duft der Orangen wohl ist er herrlich, aber noch süssere Düfte streun die Papiritos zarter Händchen“ — an einen Vers auf den Cigarrendüten, die man vor vielleicht 20 Jahren in einem Hartiams Geschäft bekam. Zwei Liebende sassen im Haine, er Cigarre rauchend. Sie spricht: „O sag, Geliebter, ist es Rosenduft, der rings erfüllt die milde Abendluft?“ Er: „Du sprichst von Rosen? O, Geliebte nein, das können nur Cigarren, die ich rauche, sein.“ Sie: „Und sag, Geliebter, von wem kaufst Du dieses Kraut?“ Darauf nennt er die Firma, Marke und Preis, deren Angabe aber spart sich der obige Text.

Gustav von Haycht, op. 31, Abendlied für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte (oder Harfe) Harmonium und Violoncello (Leipzig, Kahnt Nachfolger. Preis ℳ 1,50).

Eine einfache, nicht immer sehr gut deklamirte, aber klangvolle Komposition des bekannten Geibel'schen Textes „Schon fängt es an zu dämmern“. Der Apparat ist etwas gross für den kleinen Inhalt, des allerdings immer noch den des sonst von Frau Loren gern eingelegten Lieder (dieser Dame ist das Werk dedizirt) um etwas überragt.

Lieder und Gesänge J. F. Soldats für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von Fritz Hecker, eine Sammlung von 8 Kompositionen, als deren Eigenthümer der Dichter in Doberan und der Komponist in Schwerin in Mecklenburg genannt sind und die bei Gebr. Hug in Leipzig im Kommissionsverlag sich befinden. In den Texten ist neben manchem Landläufigen auch vieles Frische und Gesunde zu finden, besonders kommt in ihnen die Liebe zur Natur in ansprechender Weise zur Erscheinung. Die Kompositionen enthalten schöne, musikalische Züge, zeugen von gesunder Empfindung und gebildetem Geschmack. An einigen Stellen machen sie den Eindruck, als fehlte der Hand des Schöpfers die glatte Gestaltungsfähigkeit, dagegen aber zeugen andere Parthien von einer gewissen Eigenart der Erfassung der Aufgabe. Der Textinhalt ist überall glücklich musikalisch interpretirt und verdient das Heft die Aufmerksamkeit der Musiktreibenden, es weist sicher darauf hin, dass der Komponist auf diesem Gebiete noch Hervorragenderes leisten werde.

Für kleine Kirchenchöre ist ein sehr empfehlenswerthes Werkchen bei Fr. Vieweg in Quedlinburg erschienen, es heisst: **Sechs Motetten für zweistimmigen Kinderchor mit Orgelbegleitung von Eugen Gräbel** (Preis: Partitur ℳ 1,20, Stimmen à 15 ₰, 14 Stück 3 ℳ). Kurze Bibelsprüche, Psalmenverse und kurze kirchliche Lieder sind hier in leichter und würdiger, die Andacht der Ausführenden und Hörenden erhebender Weise schlicht und mit natürlicher, frommer Empfindung mit Wahrung der künstlerischen Form, komponirt. Es werden auch Kantoren an Dorfkirchen gut von dem Werke Gebrauch machen können und sei es allen den Herren empfohlen, die mit Ausführung der Musik für den Gottesdienst betraut sind und denen ein Kinderchor zur Verfügung steht. Die einzelnen Sätze sind kurz und sehr gut in die Sonntagsliturgie einzufügen.

Dieselbe Handlung verlegte von **E. Söhner** (op. 85) ein Werk für dreistimmigen Frauen- oder Männerchor, Soli und Klavierbegleitung mit verbindender Deklamation, betitelt: **Ein Frühlingsmorgen** (Partitur 2 ℳ, Stimmen ℳ 1,20, Solostimmen 75 ₰, Text 10 ₰). In 4 Nummern für Chor und Soli wird die Herrlichkeit des erwachenden Frühlings besungen, die Vermittlung der einzelnen Nummer übernimmt der Deklamator, der auch schon neben der Klavier-Einleitung zu sprechen hat. Die Dichtung ist von Hermann Heine. Sie bringt nichts Neues in Form und Inhalt, doch kann man ihr warme Empfindung und poetische Auffassung nicht absprechen. Sonderbar berührt mich der Vers: „Holder Lenz im Frühlingskleide“, ebenso der, welcher von den Wellen verlangt: „Rauschet und brauset in fröhlicher Lust, preiset den Frühling aus feuriger Brust.“ Die Musik ist fliessend und zeugt von Gewandtheit des Komponisten, ist melodisch und klingt gut, ohne tiefere Empfindungen anzuregen. Jedenfalls wird die Ausführung vom Frauenchor der von Männerstimmen vorzuziehen sein, das hellere Kolorit wird dem Ganzen viel besser zu statten kommen.

A. Naubert.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Adolf Jensen, op. 37 und 38. Impromptu und 2 Nocturnes (Leipzig Rob. Forberg) — As-dur-Impromptu und G-moll-Nocturne von Chopin. Das 2. Nocturne ist für die Jugend fast zu ernst.

Heinrich Stiehl, op. 170 Nr. 1 und 4. (Hamburg, D. Rahter).
Nicht schwerer als die leichteren Mendelssohn'schen Lieder.

Vierhändig:

Philipp Scharwenka, op. 34. Lied im Volkston und Menuett (Bremen, Praeger & Meyer).
Schwierigkeit ungefähr so wie die der leichteren Schubert'schen Märsche.

Winke und Rathschläge
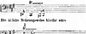
Dr. Hans Bischoff, der verdienstvolle Herausgeber einer grossen Anzahl von Werken unserer Meister, macht zu den Trillern in No. 13 der von ihm herausgegebenen „Schule des Virtuosen" von Czerny (Berlin, Schlesinger) folgende Bemerkung:

„Czerny hat ohne ersichtlichen Grund bei einigen Trillern den Beginn mit der Hauptnote, bei andern den mit der Nebennote angegeben. In der Mehrzahl der Fälle fehlt eine darauf bezügliche Notiz, und bleibt somit die Wahl zwischen beiden Ausführungen."
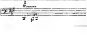
Hierin irrt der sonst so scharfsinnige Forscher. Die Vorschlagsnoten bei einigen der Triller zeigen in diesen und ähnlichen Fällen bei Czerny nicht den Trilleranfang mit dem nächsthöheren Hilfston an, sondern sie sind nur eine unrichtige Bezeichnung für die Erhöhung oder Erniedrigung des Hilfstones, was schon daraus hervorgeht, dass Czerny in dieser Etüde diese Notirung nur da wählt, wo der obere Hilfston erhöht oder erniedrigt werden muss, dass er aber in allen andern Fällen den Triller mit der Hauptnote notirt, z. B. in derselben Etude S. 3, Zeile 2



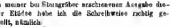
aber S. 3, Zeile 2 u. 3



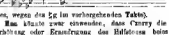
Die übliche Notirungsweise hierfür wäre



Aehnliche Ungenauigkeiten findet man bei Czerny in seinem Op. 821 (160 achttaktige Uebungen) No. 81. Hier bei die Ausgabe von Köhler

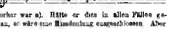


In meiner bei Steingräber erschienenen Ausgabe dieser Etüde habe ich die Schreibweise richtig gestellt, nämlich

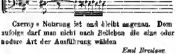


(ges, wegen des ♮g im vorhergehenden Takte).

Man könnte zwar einwenden, dass Czerny die Erhöhung oder Erniedrigung des Hilfstones beim Trilleranfang mit der Hauptnote oft in folgender Weise andeutet



(vorher war a). Hätte er dies in allen Fällen gethan, so wäre eine Einwendung ausgeschlossen. Aber daraus zu schliessen, dass nun da, wo er zu der Hauptnote des Trillers den obern Hilfston setzt, der Triller auch mit diesem anfangen müsse, ist irrthümlich. Einen besonderen Beweis dafür finde ich darin, dass recht hässliche Quintenfortschreitungen entstehen würden, wollte man z. B. den Triller auf S. 3, Zeile 3, mit dem oberen Hilfstone anfangen.



Czerny's Notirung ist und bleibt ungenau. Demzufolge darf man nicht nach Belieben die eine oder andere Art der Ausführung wählen.

Emil Breslaur.

Anregung und Unterhaltung.

Man soll seinem Kummer keine Grube graben, sondern ihm vielmehr alle Fenster aufthun, dass er davon fliege.

* , *

Mit guter Laune beruhigst Du Deine Freunde und beunruhigst Du Deine Feinde, mit schlechter Laune betrübst Du Deine Freunde und bereitest Deinen Feinden ein unsägliches Vergnügen.

Antworten.

A. R. London. Bisher habe ich von Siegel in Leipzig nichts erhalten. Bitte erinnern Sie ihn daran.

L. F. Budapest. Ich konnte weder in Erfahrung bringen, wo eine mit Fingersatz versehene Ausgabe der Beethoven'schen Märsche op. 45 erschienen ist, noch, welches kleine Konzert von Haydn Feldhüpfelmann bei seinem ersten Auftreten in Wien gespielt hat.

☞ Vom 3. Juli bis Mitte August bin ich von Berlin abwesend. Briefe, die während dieser Zeit einlaufen, können erst nach den Ferien beantwortet werden. **Emil Breslaur.**

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Nachdem der bisherige Vorstand des Musiklehrer-Vereins zu Berlin seinen Rücktritt erklärt hatte, berief Herr Professor A. Haupt, als Vorsitzender des Kuratoriums, eine ausserordentliche General-Versammlung zum 8. Mai cr., behufs Vorstandswahl und Mittheilung über die am 27. April cr. erfolgte Kassen-Revision. Herr Prof. Löschhorn bestätigt, dass die Bücher und Gelder der Vereinskasse sich in bester Ordnung vorgefunden haben und das Gesammtvermögen sich auf nahezu 15 000 Mk. belaufe, worauf dem bisherigen Rendanten, Herrn Wurbenthin, Decharge ertheilt wurde.

Die Vorstandswahl ergab folgendes Resultat: Herr Prof. Robert Radecke und Herr Musik-Direktor O. Pusch I. und II. Vorsitzender, Herr Th. Kawitsch I. Schriftführer, Herr H. Schröder Rendant. Wegen vorgerückter Zeit wurde die Wahl der übrigen Vorstandsmitglieder auf den 12. Juni cr. vertagt. Man wählte in diesem Termine Herrn O. Reif und Herrn Dr. B. Hirschfeld zum II. bis III. Schriftführer, Herrn G. Brandenburger und Herrn O. Narrag zum I. bis II. Ordner.

Th. K.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 14 | **Berlin, 15. Juli 1888** | **XI. Jahrgang**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Wer soll Klavier spielen lernen?

Von **Antonie Piper.**

Wer soll Klavier spielen lernen? Diese Frage erscheint so harmlos, ihre Beantwortung so einfach, und doch wage ich diese Frage eine Tagesfrage zu nennen und ihre Erledigung eine wichtige.

Warum?

Eine Tagesfrage greift in's allgemeine Menschenleben ein.

Man schreibt und spricht jetzt viel von der Nervosität der Jugend, wobei man anklagend des Klaviers gedenkt.

Mit Recht?

Ja!

Seinen guten Antheil daran hat entschieden das Klavier.

Lassen wir alle anderen Mitarbeiter an dem Leiden der Nervosität einmal schweigen und sprechen wir nur von dem einen Uebelthäter, dem Klavier.

Wie konnte denn das Klavier, welches doch zur Freude erfunden wurde, zum Uebelthäter werden?

„Die Freuden, die man übertreibt, verwandeln sich in Schmerzen!"

Das Klavier ist ein Instrument, bei welchem die Töne „fertig" sind, sie brauchen nur herausgelockt zu werden.

Während z. B. die Violine nur solche spielen können, die entschiedenes musikalisches Gehör haben, so können das Klavier alle spielen, die wollen. Darum auch ist dies Instrument solch Weltinstrument geworden. Darum wurde es thatsächlich „Mode", und alle Mode, sei sie auch noch so wohlthuend bei ihrem Entstehen, artet aus. Dafür sorgt der Nachahmungstrieb und die Ueberhebungssucht der Menschen.

Das Klavier hat seine höchste Stufe der Weltverbreitung schon erreicht, das künden viele Zeichen. Wenn die höchste Stufe erreicht ist, dann heisst es stille stehen oder wieder abwärts schreiten.

Alles nun, was übertrieben ist, muss nothgedrungen abwärts.

Wenn auch manches schon das „Abwärts" andeutet, so glaube ich, wird das Klavier sich doch vorläufig noch auf seinem Höhepunkte erhalten. Die Mode ist ja fast allmächtig auf der Erde und deren Günstling ist es im allgemeinen immer noch.

Darum ist die obige Frage auch noch eine Tagesfrage.

Wodurch nun werden die Freuden des Klavierspielens übertrieben?

Einmal dadurch, dass solche Kinder, welche nicht begabt sind, dennoch zum Klavierspiel gezwungen werden.

Es erscheint dies, wenn man es liest, so thöricht, dass man nicht weiss, ob man lachen oder sich ärgern soll, und doch geschieht es im täglichen Leben unzählige Male.

Alles, wozu man gezwungen wird, greift den Geist und mit ihm den Körper an. Der Geist, welcher freie Entwickelung zu dem

will, worin er lebt und webt, d. h. wozu Gott ihm den Samen gab, fühlt sich so etwas geschieden, was nicht sein eigen ist, daraus entsteht inneres ohnmächtiges Widerstreben, was je mutloser es dem Zwange gegenüber ist, je heftiger wird und — sollen dadurch die Nerven erstarken?

Aeusserlich mag ja solch Kind zeitweise willfährig sein, aber der innere Vorgang wird immer und immer wieder auch nach aussen hin sich kundgeben.

Kann nun so ein angelerntes Spiel, das gezwungen angeeignet worden ist, seelenvoll klingen? Nein! es klingt leer, äusserlich, und — kann dies den Nerven derjenigen, welche durch die Umstände verurtheilt sind, oft stundenlang zuzuhören, vortheilhaft sein?

Zweitens: Durch das eitle Begehren unserer Zeit, den berühmten Meistern der Kunst in der Fingerfertigkeit nachzujagen.

Ein Jagen muss man es nennen, dies rastlose, sich nie genügende Ueben in der Technik. Stundenweise täglich nichts als Fingerübungen — wehe den Nerven der Ausübenden und Zuhörenden!

Aus der Musik, der Seele aller Künste — wie ich sie wohl nennen kann — wird eine leere Fertigkeitskunst gemacht! Da muss die Wohlthat zum Fluch werden!

Nach diesen Erörterungen gehe ich nun zur direkten Beantwortung der obigen Frage über.

Kinder, welche offenbar begabt sind, sollen Klavierunterricht bekommen.

Alle andern nur, wenn sie Lust haben. — Hiernach lasse ich nun noch Erklärungen und Begründungen folgen.

Ich denke zuerst an die Kinder, welche offenbar begabt sind.

Offenbare Begabung muss entschieden gepflegt werden.

Wo Gott dem Menschen hier zeigt, welcher Art vornehmlich das Pfund ist, mit dem er wuchern soll, da darf er diesen Wink nicht unbeachtet lassen.

Allerdings giebt es ja auch wohl durchaus zwingende Gründe, welche der Pflege der Begabung entgegentreten, aber verhüten wir durch ernste gewissenhafte Selbstprüfung, dass wir jene nicht etwa durch Bequemlichkeit ausdehnen. Die Bequemlichkeit ist ein arger Gegner der Pflichten, weil dieselbe sich oft in das bescheidene Gewand der Nothwendigkeit hüllt und so den Menschen vom schweren rechten Wege abführt.

„Wer eins will, muss hundert anderes lassen." Dies Sprüchwort gilt auch hier und hier mit vollem Rechte.

Wie nun aber erkennen, dass ein Kind solche musikalische Begabung empfangen hat? Es haben mir Mütter von ihren ungefähr einjährigen oder etwas älteren Kindern mit grosser Freude erzählt:

„Sie sollten nur einmal sehen, wie er aufhorcht, wenn Klavier gespielt wird. Ganz still hört er zu und wenn wir ihn gar mit den kleinen Händchen auf die Tasten patschen lassen, da ist der Jubel gross."

Ist das nun ein Zeichen der Begabung?

Ich fürchte, es trügt mehr, als es kündet. Lassen wir solch ein Kind einmal neben uns sein, während wir spielen. Je lauter wir spielen, desto grössere Augen wird es machen und schlagen wir lachend mit unsern Händen auf das Klavier herum, so dass ein Chaos von Tönen entsteht, dann wird es mitlachen und jauchzen vor Vergnügen.

Kann man da wohl urtheilen: „Dies Kind ist musikalisch begabt?"

Ich glaube bestimmt „nein".

Es ist dies wohl nur das Interesse für alles Wunderbare, welches im Kindesgeiste schlummert und beginnt sich kund zu geben. — Erkennt man denn die Begabung an der Lust, Musik ausüben zu wollen, welche ältere Kinder haben?

Hier muss ich mit einem entschiedenen Nein antworten.

Ich habe ein Kind gesehen, welches die grösste Lust zeigte, die Mutter unermüdlich quälte, bis es Klavierunterricht empfing und doch war nicht die geringste Begabung vorhanden.

Das sicherste Zeichen, denke ich, ist die Stimme. Können die Kinder singen, d. h. musikalisch richtig singen, dann sind sie auch begabt. Hört ein Kind eine Melodie und singt sie — oder pfeift der Knabe sie gleich richtig nach, so ist musikalisches Gehör angeboren. Daran können solche Eltern, die selbst nicht musikalisch sind, am sichersten erkennen, dass sie ihren Kindern Musikunterricht ertheilen lassen müssen. Alles andere übergeben sie dann am besten dem Lehrer. Weil aber nun alles in den Händen des Lehrers ruht, so ist die Pflicht der Eltern, für guten Unterricht Sorge zu tragen.

Für Kinder ist nur immer grade das Beste gut genug, heisst es mit voller Wahrheit. Gerade vom Anfangsunterricht hängt soviel ab, und für den Anfang soll gewöhnlich immer alles genügen. Dieser Irrthum wurzelt leider noch tief.

Offenbare Begabung muss die beste Pflege erhalten, sonst verkrüppelt sie leicht, statt sich herrlich zu entfalten.

Begabte Kinder zu unterrichten ist sehr schwer, einmal, weil überhaupt die Verantwortung so gross ist, dann, weil die Begabung gern ihre eigenen Wege geht und es daher eines sicheren, bewussten Armes bedarf, der mit Ueberlassung der nöthigen Freiheit weise auf die richtige Bahn lenkt. Möchten dies die Eltern doch beherzigen und erst nach sorgfältigen Erkundigungen die beste Wahl aus den vorhandenen Lehrkräften treffen! —

Von den offenbar begabten gehen meine Gedanken hinüber zu der Menge.

Kinder, welche „etwas Talent haben“.

„Etwas Talent haben!“ Das ist ein Begriff, der sehr vielseitig ist.

Alle Klavierspielenden — Ausnahmen abgerechnet — kann man wohl ihrem Gehör nach folgendermassen eintheilen:

1. Die, welche jeden Ton kennen und angeben können — Das sind die offenbar Begabten.
2. Die, welche einzelne Töne nach ihren Verhältnissen angeben können — ist aber erst angelernt.
3. Die, welche keine Töne angeben können, aber noch richtige von falschen unterscheiden.
4. Die, welche nur noch die gröbsten falschen Töne erkennen.

Mit den 3 letzten Abtheilungen habe ich es jetzt zu thun. Nach diesen Abstufungen und den Singstimmen der Kinder richtet sich die Bildungsfähigkeit des Gehörs und damit die Empfänglichkeit und das Verständniss für die Musik.

Ich kenne Kinder, welche zu diesen Abtheilungen gehören und so zu sagen „brillant“ spielen. Ist schnelle Auffassungskraft da, so lernen sie sogar leicht — oft leichter als die offenbar Begabten — aber wie selten hören wir von ihnen ein seelenvolles Spiel, das allein doch nur erquicken und wahrhafte Freude bieten kann. Nur wo ein tiefes Gemüth sich frühe zeigt, da vergesstigt sich auch wohl das Spiel.

Die Musik ist für diese Kinder eben etwas Angelerntes, nichts Eigenes! Sie schlummerte nicht im Herzen, bis der Unterricht kam, um sie zu erwecken, wie Dornröschen zu beseligendem Leben, sondern sie war gar nicht im Herzen, sie wurde erst hineingepflanzt durch den Unterricht. Eine Pflanze aber in fremdem Boden wächst und blüht ja nie wie in der Heimath!

Haben solche Kinder Lust zum Spielen, so lasst ihnen ruhig Unterricht ertheilen, haben sie aber keine Lust, so quält sie nicht damit um der Mode willen.

Für den Unterricht bei diesen Kindern spricht Folgendes:

Sie können doch manche Erheiterung, manche Freude in's häusliche Leben bringen durch ihr Erlerntes.

Sie lernen die Musik und ihr Wesen, so weit sie es zu erfassen vermögen, kennen, was für ihre Ausbildung ja nützlich ist, denn dadurch gewinnen sie ein gewisses Verständniss für die Werke unserer Tonkünstler.

Dann — wohl das wichtigste — hat die Musik immer Einfluss auf das Gemüth des Menschen. Der Musikunterricht ist also für die Erziehung von grosser Bedeutung, das ist unbestreitbare Thatsache.

Aber in der Musik giebt es eine Grenze für diese Kinder. Diese Grenze zu finden und einzuhalten ist Aufgabe des Lehrers. Darum gilt auch hier: sorgt für gute Lehrer.

Und nun noch ein Wörtlein von den ganz unbegabten Kindern.

Das sind die, welche nicht Polka von Walzer unterscheiden können.

Es ist ja das beste, diese hören nur Musik. Haben sie aber grosse Lust — gleichviel wodurch hervorgerufen — so lasst ihnen doch das Vergnügen. Lieder, Tänze und leichtere Stücke werden sie schon fehlerlos spielen und auch unterscheiden lernen, denn das Gehör lässt sich auch hier bilden.

Aber lasst sie sich nicht lange Jahre mit dem Lernen quälen. Vergeht ihnen die Lust, so stellt den Unterricht ein und lasst sie das Erlernte zuhause durch Wiederholen befestigen.

Ein verständiger Lehrer wird von selbst sagen: „Jetzt ist's genug, es geht nicht weiter.“ Darum wie immer: sucht gute Lehrer.

Hier möchte ich noch zur Begründung dieser meiner Ansicht ein Beispiel aus der Erfahrung beifügen.

Ein unbegabtes, etwa 14 jähriges Mädchen sagte mir: „Ich liebe die Musik so sehr, und ich weiss nicht, wie es kommt, aber sie kann mich zu Thränen rühren. Ach, könnte ich doch schön spielen lernen! Ach, wie wünsche ich das!“ Hier leuchteten die Augen vor Begeisterung. „Als ich in der Oper war,“ fügte sie dann hinzu, „habe ich zugehört ohne ein Wort zu sprechen. Selbst in den Pausen war ich so erfüllt von dem Gehörten, dass ich, darüber in Gedanken versunken, nichts von meiner Umgebung gewahrte. Die andern lachten mich noch deswegen aus!“ So etwas zu hören gleicht ja einem Räthsel, aber einem schönen.

Eine Musik-Ausstellung in Warschau.

Ende März wurde in der Hauptstadt Polens eine Ausstellung geschlossen, welche trotz ihrer Reichhaltigkeit und ihres grossen Interesses in deutschen Fachblättern wenig oder gar keine Aufmerksamkeit fand. Selbst die deutsche Tagespresse ignorirte sie. Dem Warum? nachzuforschen, ist hier nicht der Ort.

Veranstalter der Ausstellung war der berühmte polnische Musikmäcen Graf Gustav Plater. Mit einem Eifer und einer Selbstlosigkeit ohne Gleichen hat dieser aristokratische Kunstfreund und Künstler die

ungeheuren Schwierigkeiten, welche sich der Ausführung eines derartigen Unternehmens entgegen stellen, überwunden und in den günstigsten Räumen seines Palais eine musikalische Schatzkammer eröffnet, welche dem Musikgelehrten und Musikfreunde eine reiche Quelle der mannigfaltigsten Anregungen und werthvollstes Material zur Beurtheilung der Entwickelung der musikalischen Kunst, in specie der polnischen Musik darbot.

Unter den ausgestellten Instrumenten figirten selbstverständlich auch solche, welche man schon auf anderen Musikausstellungen gesehen, daneben indess auch viele Raritäten und Unica. Ich erwähne nur einzelne derselben. Zunächst eine sogenannte Bauern- oder Bettlerleier (mittelalterliche Laute) mit rechts angebrachter Klaviatur und zwei im Innern befindlichen Saiten, die mittelst einer Kurbel in Vibration versetzt werden, ein Instrument, das auch heute noch bei den Savoyarden und ukrainischen Bettlern in Gebrauch ist. Ferner eine Lyra Guitarre, (Eigenthum des Grafen Zarlycki) mit kostbar eingeprägten Perlenmasse und konstruchsten Bronzearbeiten, eine altslavische Zither, eine alte südslavische Tambourina, nach Art der kleinrussischen Lauten, mit vier, auf d, f, f, f, oder d, fis, fis, fis, gestimmten Metallsaiten, eine Teorban mit 32 Saiten (der italienischen Theorbe ähnlich) ein Instrument, für welches an den polnischen Höfen besondere Virtuosen gehalten wurden, eine Balabejka, sogenannte russische Guitarre, nur in der Ukraine und von einigen Zigeunerstämmen noch gebraucht, eine Harfe aus der Pariser Fabrik Nedermann vom Jahre 1777 und ein gleiches, sehr altes, durch seine reiche Vergoldung auffallendes Instrument, dessen Fabrikant unbekannt. Auch eine Harfe der Bewohner aus dem Westen Afrikas, auffallend ähnlich der altägyptischen Harfe, sowie ein originelles amerikanisches Saiteninstrument, Bandar, fand sich vor.

Ganz besonders reich waren die Streich-, Blas- und Tasteninstrumente vertreten. Geigen und Violoncelli von Amati, Guarnerius del Jesu, Stradivarius, Alexandro Gagliano, Seraphino Santo, Maggini, Steiner, M. Groblicz (16. Jahrhundert), J. Dankwart und vieler anderer Meister erregten das Entzücken der Kenner. Ein italienischer Kontrebass leitete seine Abkunft aus dem Orchester des Generals Pac (1712) her, ein Clavichord von Johannes Zumpe und Bazirberd London 1777 stammte aus dem Nachlass des Fürsten Poniatowski, ebenso ein Spinett aus dem 17. Jahrhundert. Sehr bemerkenswerth war ein nach dem Urtheil der Kenner aus dem 15. Jahrhundert stammendes Klavicymbalum, auch Klavicordium oder nach der jungfräulichen (virgine) Königin Elisabeth von England, welche dieses Instrument besonders liebte, Virginal genannt, das neben einem Monogramm mit Krone allerlei italienische Inschriften trägt, sowie eine gegen drei Oktaven umfassende Orphica aus Ebenholz mit Bronzeverzierungen von Dohnal in Wien. Auch das Fortepiano Chopins, aus der Fabrik von Pleyel in Paris sowie das Piano des hervorragenden Komponisten Moniuszko befand sich unter den Klavieren. Von den Blasinstrumenten, welche sämmtlich, von der Miniaturklarinette bis zur Riesenhoboe, in vortrefflichen Exemplaren vertreten waren, hebe ich hervor eine sogenannte Ligawka, polnische Hirtenflöte, ein aus Holztheilen hornartig zusammengefügtes Instrument, das sich durch einen weiterhallenden Klangton auszeichnet, ferner eine Kobsa oder polnische Lerik, ein sehr altes populäres polnisches Volksinstrument, drei polnische Klarinetten mit Glasmundstück aus dem Jahre 1827 und eine kleine, aus Silber und Elfenbein geformte Flöte aus dem Jahre 1787.

Die ausgestellten Oelbilder, Büsten, Zeichnungen und Photographien führten uns sämmtliche bekannte und unbekannte polnische Komponisten und Virtuosen im Bilde vor, doch fehlten auch die ausländischen nicht. Von den ersteren nenne ich J. Moniuszko, den genialen Opernkomponisten (Halka, der Schreckenhof, die Gräfin, Beata, Zigeuner, Paria etc.) 1819—1872; J. Elsner (1769—1854); W. Szamotulski (1529 bis 1572); M. Oginski (1765—1833); K. Karpinski (1785—1857); J. Brzowski (1805); F. Lessel (1780 bis 1838); die Geiger K. Lipinski (1790—1861); A. Katski (1824—1879), ein Schüler Paganinis und H. Wieniawski (1835—1880), vor allen aber F. Chopin, den Meister, der Polen in der Versammlung unserer musikalischen Klassiker zuerst salonfähig machte. Von seinen Bildnissen waren ausgestellt 10 Miniaturbilder, ein von Georges Sand gezeichnetes Portrait, seine Todtenmaske, seine Büste, ein Doppelportrait, Chopin und Hiller darstellend, ein schöner Stich „Die letzten Stunden Chopins" u. s. w., so auch die von ihm benutzten Möbel.

Ganz ausserordentlich reichhaltig und werthvoll waren die ausgestellten Autographen, Briefe, Partituren etc., sämmtlich unter Glasverschluss. Die werthvollsten derselben befinden sich im Privatbesitz des Warschauer Musikdirektors Münchheimer. Ich sah u. a. ein eigenhändiges Manuskript von Mozart, ein unvollendetes Konzertstück für die Oboe, ein Quartett von Spohr, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn, Manuskripte von J. S. Bach, Spontini, Haydn, Gluck, Porpora, Rossini sowie eine kaum zu zählende Sammlung von Briefen unserer alten und neueren grossen Tondichter. Ein paar derselben, an Chopin addressirt, welche ich kopirt habe, gebe ich hier wieder.

I.

Leipzig, 8 Sept. 1836.

Nur ein „Ja" müssen Sie mir schreiben, oder schreiben lassen, ob Sie nämlich, wie ich höre, in Dresden sind. Im Begriffe über Dresden nach meiner Heimath zu eilen, würde ich es mir nimmer verzeihen können, in der Nähe des Herrlichen gewesen zu sein, ohne ihm einige Worte meiner Verehrung und Liebe zu sagen. Also bitte ich Sie nochmals schnellstens um das Ja und Ihre Adresse. Mendelssohn kommt in 8 Tagen hierher zurück.

Ihr ergebener
Robert Schumann."

II.

Leicester, 3. Mai 1848.

Mon cher Chopin!

Vous êtes à Londres et je ne puis vous en faire les honneurs — c'eût été pour moi une fête, que de vous y voir apprecié, fêté comme à Paris — parceque c'est impossible, permettez du moins, que je procure à mes enfants le plaisir de vous recevoir chez eux. Je ne sais si vous vous rappelez ma fille ainée, elle était presque enfant, lorsque nous la vîtes à Paris, néanmoins votre jeu et vos man-

position ferait sur elle une impression des plus vives. Elle n'a cessé d'étudier vos oeuvres, elle serait enchantée de vous revoir et d'étudier plus à fond cette musique qu'elle adore en vous l'entendant jouer. Vous ne lui refuserez pas ce bonheur auquel elle aspire à double titre, comme fille de Moscheles et comme nièce de votre ami Leo. De son côté, elle serait enchantée de vous être utile et son mari Mr Roche, qui compte lui même vous remettre ce mot, n'y manquera de vous faire part de toutes ses bonnes intentions pour la réussite de vos plans à Londres. J'espère etc. etc.

Moscheles

III.

Mon cher Chopin!

Leo me disent, que vous allez bien, les autres que vous souffrez davantage: d'autres enfin qu'elle n'ont point de vos nouvelles. Pour en finir soyez assez bon pour m'écrire quatre lignes et me dire comment vous vous trouvez et quand vous nous reverrez. Mille amitiés

Berlioz

Nous vous déposons un rude opéra d'Arben.

Ein längerer Brief von Meyerbeer an Chopin, datirt aus Paris Rue Richelieu vom 10. Febr. (Jahreszahl fehlt) beginnt mit der Anrede „Cher et illustre maître" und enthält eine warme Empfehlung für die junge Italienerin Mademoiselle Meric, mit der Bitte, ihr und ihrer Mutter zu seinem Konzerte zwei Billete zu senden.

Es ist geradezu unbegreiflich, dass die Tages- und Fachpresse des In- und Auslandes dem unschätzbaren Material der Ausstellung so wenig Aufmerksamkeit schenkte. Ebenso unbegreiflich fand ich es, dass die Verehrer des grossen Chopin die unter grossen Glaskasten aufgehäuften Briefe von ihm an seine Freunde und Familie in einer Weise aufgestapelt halten, dass es kaum möglich war, ein paar Worte dieser wichtigen Dokumente zu entziffern. Und doch wurden gerade sie für einen Biographen Chopins, der bekanntlich noch immer fällig ist, von grösstem Werthe gewesen sein. Sie müssen darthun, was an den romanhaften, entstellten Schilderungen der George Sand, an Liszt's Chopinbiographie, an den Mittheilungen von Wodzinski in dem „Trois romans de Chopin" u. v. a. mehr oder weniger phantastischen Werken eigentlich auf Wahrheit beruht oder nicht. Namentlich die Briefe des Meisters an seine Familie, insbesondere an seinen Vater, den früheren Lehrer der Maria Laczynska, die spätere als Gräfin Walewska, die Geliebte von Napoleon I. und Mutter des berüchtigten französischen Ministers des Auswärtigen, Colonna Walewski wurde, schienen mir von interessantestem Inhalte. Das Wenige, was ich von ihnen lesen konnte, zeugte von ebensoviel Offenherzigkeit, als Ungezwungenheit und Derbheit. Die grosse Masse der Durchschnittsbesucher bekümmerte sich um die Schriftstücke natürlich ganz und gar nicht. Ihr waren die realen Hinterlassenschaften des Meisters weit interessanter. Manches Werthvolle befand sich allerdings auch unter ihnen. Man sah da ausser seinem Klavier den Teppich, den Spiegel, die Edelsteine, den Metallabguss der Hände des Meisters, seine Uhren, Glocken, zahlreiche kleine Geschenke seiner Schüler, seine Todtenmaske und seine Haare, seine Kaffeegeschirre und seinen mit Bronze und Schildpatt ausgelegten Notenschrank, ein wahres Prachtstück, welches aus der Meisterhand des berühmten A. K. Boule (1642—1732) stammen soll — alles Reliquien, welche für den grossen Haufen selbstverständlich von höchster Anziehungskraft sind. Die Gegenstände haben ihre Geschichte. Es erging Chopin bekanntlich, wie den meisten Künstlern — die von ihm hinterlassenen Möbeln und Kunstgegenstände kamen zum öffentlichen Verkauf, damit — seine Gläubiger befriedigt werden. Eine edle Schottin, Miss Sterling, welche den Genius des Verstorbenen besonders verehrte, kaufte die gesammte Hinterlassenschaft an und errichtete in ihrem Hause eine Art Chopin-Museum. In demselben befand sich u. a. ein vorzügliches Oelbild des Künstlers von seinem Freunde Ary Scheffer gemalt, eine kostbare Porzellanvase mit der Aufschrift: „Offert par Louis Philippe à Frédéric Chopin 1849", ein prachtvolles Schmuckkästchen, welches Rothschild ihm schenkte und das Piano von Pleyel, auf welchem er stets spielte. Diese und viele andere Sachen nebst zahllosen Geschenken von Schülern und Schülerinnen und Freunden vermachte die Dame testamentarisch der Schwester Chopins, Isabella Barcinska, welche 1856 die ganze Hinterlassenschaft nebst 2000 Francs für Transportkosten von den Erben der Schottin nach Warschau geschickt bekam. Leider wurden die meisten Gegenstände im September 1863, während der polnischen Revolution, vernichtet und nur ein geringer Theil, der sich bei der Enkelin von Chopin, Frau Ciechanska, befand, das hier Ausgestellte, gerettet.

Ausserordentlich wichtig für die Geschichte der polnischen Musik waren die aus dem alten Wallfahrtsort Kloster Czenstochau eingeschickten Gegenstände: Zeichnungen uralter polnischer Zither und Pfeifen (swema und swirtela genannt), Krummhörner nach Art der Hoboen, Violinhörner (Viohorn mit einem angebrachten Blasinstrument), ein Rankett, uraltes Streichinstrument, Schalmeien aus der Fabrik Grenser in Dresden (1770), ein giraffenartiges Klaviercymbal, eine Kombination von Piano und Orgel, der Deckel eines von Kaiser Leopold der Frau des Königs Sobieski geschenkten Klavichords, worauf die Maler van Iden und Diepenbeck den von musicirenden Göttinnen bevölkerten Parnass dargestellt hatten, Klavichorde aus dem Besitz des Hetmanns Tyszkiewicz und des Fürsten Josef Poniatowski, des französischen Marschalls unter Napoleon I., und viele andere Instrumente hatten die frommen Brüder dieses Klosters bereitwillig zur Verfügung gestellt. Werthvoller noch waren die von ihnen massenhaft eingeschickten heiligen Bücher, Noten und Partituren. Es befanden sich darunter wirkliche Unika. So „die polnische Liedergeschichte von Ebram Oloff, Danzig 1744, das „Christenbuch" von Siebenbürgen mit der Jahreszahl 1558, die „polnischen Psalmen-Melodien" von Mikolay Gomolka, eines berühmten polnischen Komponisten des 16. Jahrhunderts, dessen Lieder noch heute in den polnischen Kirchen gesungen werden (Krakau 1580 gedruckt), ein böhmisches Kirchengesangbuch von Szamon (1561), ein Manuskript „de Apostolis" aus dem 17. Jahrhundert, ein anderes, betitelt „Pro regnum contra paganos" mit Musikbei-

lage vom Jahre 1563, die Kompositionen der Georg Lerinz 1567, ein Psalmen- und Hymnen-Gesangbuch aus A. Sänefeld 1565, sechszehn Lieder Facsimile aus dem 16. Jahrhundert, 2 Lieder der Hoffyramusters Bairfar 1515—1578, und vieles andere Werthvolle dieses Gebietes.

Was die ausgestellten Erzeugnisse der modernen Klavierbaukunst betrifft, so muss man gestehen, dass Polen in dieser Hinsicht eine grosse Armuth bewies. Die meisten der jetzt in Warschau lebenden Pianofortefabrikanten sind deutschen Ursprungs. Die ausgestellten Pianos und Instrumente derselben waren jedoch fast durchweg ausländisches Fabrikat, die Mechaniken derselben stammten alle von auswärts.

Graf Plater plant gegenwärtig eine zweite grössere Musikausstellung, welche in nicht zu langer Zeit ebenfalls eröffnet werden soll. Es wäre lebhaft zu wünschen, dass dieselbe eine regere Aufmerksamkeit seitens der Presse finde und dass auch die auswärtigen Klavierfabriken sich daran in höherem Grade betheiligten.

Die gesammte Brutto-Einnahme der diesmaligen Ausstellung betrug 3290 Rubel, die Ausgaben beliefen sich auf 600 Rubel und wurde der Ueberschuss von 2600 Rubel dem Fonds für hilfsbedürftige Warschauer Theatermitglieder überwiesen. In Folge dessen erhielt der Veranstalter und Präses der Ausstellung, Graf G. Plater, vom Gesammtpersonal der hiesigen Theater eine silberne Erinnerungsmedaille mit entsprechender Inschriften. Weit werthvoller dürfte dem unermüdlichen, edlen Kunstfreund dürfte jedoch das Bewusstsein sein, durch die Ausstellung das Interesse die unsere schöne Kunst und die Geschichte derselben zu neuem Leben erweckt und namentlich der polnischen Musikforschung einen kräftigen Impuls gegeben zu haben. Der Graf, selbst Komponist und Kapellmeister und stets bereit, wo es wohlthätige Zwecke der Kunst und Künstler gilt, trotz seiner aristokratischen Stellung öffentlich ein- und aufzutreten, verdient schon um der Kühnheit willen, womit er durch seine Thätigkeit der tiefwurzelnden Vorurtheilen der polnischen Adels entgegentritt, die allgemeinste Anerkennung und zweifle ich durchaus nicht, dass die von ihm geplante zweite Ausstellung ihren Zwecken noch weit schöner entsprechen wird, als die vergangene. Die Herren Alexander Polnski, Direktor Munchheimer, Josef Sikorski, Graf Zamojski, M. Hertz, Inspektor Brzowski und die Enkelin Chopin's, welche sich ebenfalls um das Zustandekommen der schönen Unternehmens sehr verdient gemacht haben, werden ihre Unterstützung auch der zweiten Ausstellung bereitwillig darbieten.

E. Sett.

Verkoppelung der Jankó-Klaviatur mit der gewöhnlichen Klaviatur.



Es sind bereits mehrfach Erfindungen gemacht worden, welche mit der neuen Klaviatur von Paul von Jankó in Zusammenhang stehen und zumeist ihre leichtere Einführung bezwecken, ein Zeichen, dass deren Vortheile anerkannt werden, nur dass man eine Schwierigkeit der Einführung in dem thatsächlichen Vorhandensein der bisherigen, anders gearteten Klaviatur erblickt.

Eine solche Zusatzerfindung ist die Konstruktion der Pianofabrik Ernst Rosenkranz in Dresden, ein Pianino, bei welchem die alte und die neue Klaviatur an einem und demselben Instrumente zugleich angebracht sind.

Die obenstehende Abbildung zeigt die Ansicht eines solchen Instrumentes. Die neue Klaviatur nimmt die höhere Stelle ein und hat die ihr zukommende normale Lage in Bezug auf die Sitzhöhe des Spielers. Etwas tiefer, unmittelbar unter der neuen ist die gewöhnliche Klaviatur angebracht. Man kann also an demselben Instrument nach Belieben beide Klavia-

tasten spielen, ohne erst diese gegeneinander umtauschen zu müssen; man kann auch auf beiden Klaviaturen zugleich spielen, und diese Einrichtung wird in allen den Fällen vortheilhaft zu verwenden sein, wo zwei Spieler ein vierhändiges Stück ausführen wollen und nicht beide mit der neuen Klaviatur vertraut sind.

Die beiden Klaviaturen haben jede einen Deckel für sich; wenn man auf der gewöhnlichen spielt, verdeckt man die obere, um durch deren Anblick nicht gestört zu sein; spielt man aber auf der neuen Klaviatur, so kann man die gewöhnliche ganz und gar vom Instrument entfernen; man braucht zu diesem Zweck nur einen Schieber zu öffnen und kann dann die untere Klaviatur herausheben und bei Seite stellen. Durch zweckmässig angeordneten Verschluss des dadurch leergewordenen Raumes gewinnt das Instrument das Aussehen eines blos mit der neuen Klaviatur gebauten.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem heimgeschiedenen Kaiser Friedrich den letzten Sonnenstrahl zu bereiten, war Herrn Philipp Rüfer, dem Komponisten des „Merlin" und Musiklehrer der Prinzessin Victoria, vergönnt. Ein Zufall führt dem K. M.-C. einen Brief Rüfer's, an einen hiesigen Freund gerichtet, in die Hand, und in diesem Briefe findet sich eine Schilderung jenes sehr interessanten Vorganges. Herr Rüfer schreibt u. a.:

„... Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie sehr dieses traurige Ereigniss mich ergriffen hat. Denken Sie, dass ich ihm (dem Kaiser Friedrich) noch am Montag, den 11., in Friedrichskron Klavier vorgespielt habe. Doch wie es kam, muss ich Ihnen erzählen. Wie gewöhnlich hatte ich Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Victoria in der Kirche zu Bornstedt Orgel-Unterricht ertheilt. Nach der Stunde sagte sie mir, dass ihre Mutter, die Kaiserin, mich bitten liess, im Fall ich Zeit hätte, auf eine halbe Stunde nach Friedrichskron zu kommen, um dem Kaiser, der schon einmal den Wunsch geäussert hatte, mich zu hören, etwas vorzuspielen. Es würde eine kleine Zerstreuung für ihn sein. „Sollten Sie keine Zeit haben", sagte sie mir, „so hat es nichts zu sagen. Vielleicht kommen Sie dann ein anderes Mal." „Dazu habe ich immer Zeit", erwiderte ich, machte mich auf den Weg und war in Friedrichskron um 1 Uhr. Sofort wurde ich von der Kaiserin empfangen, sie bedankte sich, dass ich gekommen war, und nun bat sie mich, einige Stücke zu spielen, und zwar von sanftem Charakter, weil der Kaiser, der im Nebenzimmer war — die Thür war halb offen —, sich etwas matt fühlte. Die Kaiserin, die eine Verehrerin meines Opus 27 ist, ersuchte mich, No. 5 und 6 daraus vorzutragen. Darnach wollte Sie den Marsch aus dem „Merlin" hören, jedoch nahm ich Abstand von diesem Stück, weil sie fürchtete, es würde wohl etwas geräuschvoll für Seine Majestät sein. „Bitte, nur noch ein kleines sanftes Stück," sagte die hohe Frau und ich spielte zu ihrer grossen Zufriedenheit die Arie aus Schumann's Fis-moll-Sonate, Opus 11. Die Kaiserin bedankte sich herzlich, sowohl in ihrem als in des Kaisers Namen, gab mir die Hand und verabredete mit mir, dass ich den künftigen Donnerstag nach der Stunde in Bornstedt wieder nach Friedrichskron kommen sollte. „Ueberhaupt," sagte sie mir, „wäre es sehr liebenswürdig von Ihnen, wenn Sie jedesmal nach der Unterrichtsstunde auf eine halbe Stunde herüber kämen." Ich verabschiedete mich, nicht ahnend, dass ich zum letzten Mal da war, denn Mittwoch Abend wurde mir depeschirt, dass ich nicht kommen solle, und Freitag um elf Uhr zwölf Minuten war der Kaiser todt! Es ist ein Trost für mich, ja, eine grosse Ehre, möchte ich behaupten, mir sagen zu dürfen, dass ich der Letzte war, der dem Kaiser eine kleine Freude bereitete, denn ein paar Stunden darauf hatte sich sein Zustand derart verschlimmert, dass an ein Aufkommen nicht mehr zu denken war."

— Herr Kammersänger Dr. Gustav Gunz, welcher im Herbst seine Lehrthätigkeit an Dr. Hoch's Konservatorium zu Frankfurt a. M. beginnt, geht nach Wien, um einige Zeit bei dem berühmten Professor Störck zu arbeiten. Herr Dr. Gunz war bekanntlich s. Z. praktischer Arzt und will sich die neuesten Erfahrungen auf dem Gebiete der Laryngoskopie zu eigen machen, was für seine künftigen Zöglinge nur förderlich sein dürfte.

München, 29. Juni. Vor einem dichtgedrängten Publikum, unter dem sich viele auswärtige Notabilitäten befanden, ist heute die erste Aufführung von Wagner's Jugendwerk „Die Feen" vor sich gegangen. Die Oper errang einen grossen äusseren Erfolg, der im wesentlichen der vorzüglichen Einstudirung durch Kapellmeister Fischer und der überaus glänzenden Ausstattung zu danken ist. Mit den „Feen" ist der Bühne ein Schau- und Kassenstück, aber kein Kunstwerk gewonnen. Die Musik ist im Ganzen unselbstständig, hat aber einen starken dramatischen Zug.

Petersburg. Anton Rubinstein hat Wort gehalten, indem er seine ganze Kraft dem seiner Leitung anvertrauten k. Konservatorium zugewandt hat. In welcher Weise dies geschehen ist, wird man im Auslande schwerlich erfahren haben und auch kaum für möglich halten. Der Künstler hat nämlich seit dem 23. Sept. 1885 bis 2. April 1888 an jedem Mittwoch und Sonnabend den Schülern der Unterrichtsklassen des Konservatoriums vorgespielt und während dieser Zeit das erstaunliche Programm von 1806 Stücken von 76 verschiedenen Komponisten bewältigt. Er spielte z. B. 10 Stücke des alten englischen Komponisten Bird, John Bull, Gibbons, Purcell und Arne, 43 Stücke der alten Franzosen Dumont, Louis und Thomas Couperin, Rameau und Lully, 56 Stücke alter Italiener, darunter Frescobaldi, die beiden Scarlatti, Durante, Porpora, Sacchini, Sarti, Galuppi, Martini und Clementi, ferner 1193 Stücke von 51 deutschen Komponisten, unter denen vertreten sind: J. S. Bach mit 180, Händel mit 112, Mozart mit 46, Schubert mit 37, Weber mit 11, Moscheles mit 21, Mendelssohn mit 60, Schumann mit 155 und

Beethoven mit sämmtlichen Sonaten für Klavier allein, den Variationen und den Bagatellen. Ferner spielte Rubinstein 18 Stücke von Field, 158 von Chopin und 63 von Liszt, endlich auch von zeitgenössischen Komponisten Deutschlands, Frankreichs und Russlands und von älteren weniger bekannten deutschen Komponisten, wie Froberger, Muffat, Tomaschek, Lachner u. A. Die Vorträge gewannen auch äusserlichen Werth dadurch, dass Rubinstein sie in seiner Stellung als Direktor des Instituts gehalten und er auf eine Tournée von 50 Konzerten Verzicht geleistet hat, für die ein amerikanischer Impresario ihm eine halbe Million Franken angeboten hatte.

Bücher und Musikalien.

L. Ramann. Franz Liszt als Künstler und Mensch. Zweiter Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887.

Deutlicher kann der Kontrast des romanischen und germanischen Wesens kaum hervortreten, als bei einem Vergleich der Liszt-Biographie von Augusto Trinchieri, dessen Bekanntschaft ich jüngst in Rom machte, mit der obengenannten. Jene ist bereits durch ihren Titel „F. Liszt Biografia aneddotica" hinlänglich charakterisirt, womit ich ihr übrigens ihren Werth, auch für deutsche Leser, nicht absprechen will; denn der Autor hat es verstanden in Form einer anmuthigen Plauderei manches Neue, selbst Erfahrenes und Beobachtetes zu bringen, wie auch nach biographisch-chronologischer Seite seiner Pflicht mit Ernst und — abgesehen von den in italienischen Büchern üblichen Verdrehungen deutscher Eigennamen — mit Gewissenhaftigkeit zu genügen. Aber welch ein Abstand von der Arbeit Lina Ramann's, welche bezüglich der Wärme, mit der sie ihren Gegenstand erfasst, dem südlich-heissblütigen Nebenbuhler nichts nachgiebt, an Gründlichkeit jedoch ihn weit hinter sich lässt. Ich brauche hier nicht noch einmal hervorzuheben, was schon beim Erscheinen des ersten Bandes der Ramann'schen Liszt-Biographie einstimmig konstatirt wurde, dass für ein Unternehmen dieser Art eine geeignetere Kraft als die Verfasserin schwerlich zu finden wäre, in Anbetracht sowohl ihrer Begeisterung und ihres innigen Verständnisses für das künstlerische Wirken des Meisters als auch ihrer langjährigen, persönlichen Freundschafts-Beziehung zu demselben, welcher sie die Möglichkeit verdankt, tiefer aus den Quellen zu schöpfen, als irgend ein Andrer. Kein Wunder also, dass auch dieser zweite Band ihres Werkes eine Fülle von Einzelheiten enthält, geeignet, den Künstler wie den Menschen Liszt in hellerem und reinerem Lichte als bisher erscheinen zu lassen, eine Fülle, die selbst diejenigen überraschen wird, welche dem theuren Verstorbenen nahe gestanden und sich zu den mit seinem Lebenslauf gründlich Vertrauten rechnen durften.

Dass dieser Lebenslauf „interessant" ist, „wo man ihn packt", das wird uns beim vorliegenden Bande zur Evidenz klar, denn derselbe behandelt eine Epoche in Liszt's Leben, welche einer späteren Generation auf den ersten Blick verhältnissmässig wenig anziehend erscheint: die seiner Virtuosenzüge von 1841—47. Wenn aber die Erinnerung an die Triumphe anderer Virtuosen nach fünfzig Jahren verblasst ist und keinerlei Interesse mehr bietet, so verhält es sich mit Liszt anders, weil hier stets der, sich „hoch über seiner Zeiten Lauf" erhebende Künstler und der so grossartig wie edel denkende und handelnde Mensch im Vordergrunde stehen. Deshalb folgen wir auch an der Hand der Verfasserin mit Antheil und Spannung jedem seiner Schritte auf der Virtuosenlaufbahn, von seinem Vaterlande Ungarn, dessen durch Ueberschwemmung geschädigten Bewohnern er in grossherziger Weise durch seine Kunst Hilfe brachte, wofür man ihm zum Dank den jetzt so viel besprochenen Ehrensäbel überreichte (1840), nach Leipzig, wo er im Sturm den Widerstand brach, mit dem ein durch fast hundertjährige Traditionen in bestimmte Empfindungskreise gebanntes Publikum dem genialen Jüngling anfänglich begegnete, von da nach Berlin (1842), wo der Liszt-Enthusiasmus einen höheren Grad erreichte als in irgend einer andern Stadt, nach Bonn, wo durch seine beispiellose Opferwilligkeit die Vollendung und Enthüllung des Beethoven-Monumentes ermöglicht wurde (1845), nach Spanien, Portugal, Russland bis zu seinem letzten Konzert in Elisabethgrad, mit welchem er seine Virtuosenlaufbahn beschloss (1847), um sich bald danach als Kapellmeister zu Weimar zu einer neuen höheren Sphäre der künstlerischen Thätigkeit zu erheben.

Die während seiner Virtuosenzeit entstandenen Kompositionen Liszt's sind von der Verfasserin mit derselben liebevollen Ausführlichkeit besprochen, wie die Erlebnisse des Meisters. Was sie über die 1846 erschienenen Petrarca-Sonette sagt, war mir besonders anziehend, nachdem uns jüngst der vortreffliche Stavenhagen eine dieser, von unserer Pianisten-Generation mit Unrecht vernachlässigten Perlen der Klavier-Literatur hat hören lassen. „Diese Sonette" sagt L. Ramann, „verleugnen sich nicht allein nach dem dichterischen Inhalt, sie wahren auch die italienische Färbung. Während zwei derselben — „Benedetto sia'l giorno" und „Io vidi in terra angelici costumi" — getränkt sind von jenem Hauch und Zauber überirdischer Stimmungsglanzes, der sich über die meisten Sonette des italienischen Dichters breitet, wurzelt das dritte — „Pace non trovo" — in dem zwiespaltigen, zwischen Himmel und Erde schwebenden Unnennbaren, das Seligkeit und Unseligkeit in schneidender Schärfe nebeneinander hält. Letzteres dürfte darum, gegen die andern gehalten, welche lyrischen Seufzern voll Duft und Poesie gleichen, von der dunklen und leidenschaftserregten Seite seines Stimmungslebens erzählen."

Was ich beim Lesen des Bandes zu tadeln fand, betrifft ausschliesslich Ortho- und Typographisches. Das hundertmal wiederkehrende Wort „Koncert",

mit K und c geschrieben, turbirt mich jedesmal; man schreibe es doch entweder, dem lateinischen Ursprung folgend, mit zwei c oder, wenn man sich fürs geliebte Deutsch entscheidet, Konzert. Ferner missfällt mir die Beziehungslosigkeit der Schrift. Zwei Sorten Schrift lasse ich mir schon gefallen: eine für den eigentlichen Text, eine kleinere für Citate; nun aber kommt noch die gesperrte Schrift für die Namen von Personen und die fette für Städte, und wenn dann noch der Titel einer groen Komposition in apart fetten Lettern in Form einer Ueberschrift den Text unterbricht, so glaubt man eher eine Zeitungs-Annonce als ein Buch vor sich zu haben. Dabei habe ich noch die lateinische Schrift nicht genannt, die wir freilich wegen der vielen Citate in fremden Sprachen nicht entbehren können. Denn letzteren finden sich in dankenswerther Menge, bisweilen auch mit einer deutschen Uebersetzung versehen; warum eine solche aber einem Briefe in französischer Sprache beigegeben ist (S 33), die doch jeder Leser des Romanischen Buches versteht, während sie bei einem Gedicht in spanischer Sprache (S 245) fehlt, hierfür finde ich keinen genügenden Grund. *W. Langhans.*

Die Idee Th. Curschmann's, den Ausspruch von Meyer-Halle im Parlament: „Das Bier, das nicht getrunken wird, hat seinen Beruf verfehlt", für Männerchor zu komponiren, bin ich geneigt, für man verfehlte zu halten. (Leipzig, Licht & Meyer. Preis Part. 40 Pf., Stimmen 20 Pf.) Die Zeit, in der Speisezettel etc. komponirt wurden, sollte doch vorbei sein, denn nachgerade ist Mühe genug angewandt, um auch den Männergesang zu einem Faktor des Kunstlebens zu machen. Warum ihn immer wieder in die rauchige Atmosphäre der Bierstube zurückdrängen? Heitere und komische Lieder sind ja genug vorhanden, ist doch auch die Kuntze'sche Liedertafel-Komik fast verdrängt. Das Werk selbst ist mit einer eigenthümlichen Vorliebe für übermässige Intervalle, unmotivirte Harmoniefolgen etc. geschrieben, dass die Mühe des Einstudirens durch den Erfolg wohl kaum aufgewogen wird.

Dagegen ist ein anderes Unternehmen sehr zu loben, nämlich die Umgestaltung der Schubert'schen Komposition „Die Allmacht" aus einem Liede mit Klavierbegleitung zu einem Werk für gemischten Chor, kleines Orchester und Orgel (ad lib.) durch die Herren A. W. Gottschalg und Carl Götze. Die Bearbeitung hat hier und dort kleine Veränderungen der Melodie gefordert, die in der Hauptsache aber nur in unwesentlichen Verkürzungen oder Verlängerungen einiger Noten, in Zusätzen einzelner Takte bestehen. Wichtiger ist die Einfügung einiger polyphoner Takte, die geschmackvoll gearbeitet sind und deren Material der Komposition Schuberts entnommen ist. Die Bearbeitung des vokalen wie instrumentalen Theils des Werkes ist gearbeitet und klangvoll, die Abänderung der im Original gleichbleibenden Triolenbegleitung in Sechzehntel- und Triolenbewegung ist nur zum Vortheil geschehen, die Wirkung ist vorzüglich und können alle Vereine auf diese Gestaltung der schönen Komposition aufmerksam gemacht werden, um so mehr, als das Orchester nur Flöten, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten (je 2), 1 Basposaune, Pauke, Streichquartett und Kontrabass fordert. Lebhaft zu bedauern ist, dass die Partitur so viele Stichfehler enthält, z. B. Seite 6 Takt 2 wo das 2. Horn as statt ges haben muss, Seite 10 Takt 3 wo in den beiden Violinen Erniedrigungszeichen fehlen, S. 11 Takt 3 fehlt im Tenor ein 1, S. 13 Takt 3 in der Klarinette, S. 15 Takt 2 muss in der 1. Violine es statt e stehen, S. 19 Takt 3 muss die erste Note im Bass g und nicht ges heissen, Quadrate statt Kreuze stehen auf S. S. 21 Takt 3 in den Violinen und der Orgel, im Basse auf S. 22 Takt 2 fehlt vor d ein b, ebenso im Alt auf Seite 23 Takt 3, S. 25 Takt 1 muss die 1. Flöte in und des statt c und d spielen, auf derselben Seite ist im 3. Takte im Kontrabass das ges und das offenbar falsch u. s. w. Hässlichen Oktavenklang geben auf S. 11 Takt 1 das Ges f des Basses mit den gleichen Tönen der Trompete, hässlich ferner ist das doppelte fis (h) der Hörner auf S. 21 Takt 5, welcher Ton auf der folgenden Seite im ersten Takte offenbar falsch ist. Erschienen ist die Bearbeitung ebenfalls bei Licht & Meyer in Leipzig. (Preis Part. 2 Mk., Vocalst. 60 Pf.)

R. Zanger hat bei F. W. Gadow in Hildburghausen erscheinen lassen: Geistliche Gesänge berühmter Meister für Männerchor mit Begleitung der Orgel bearbeitet.

Das Unternehmen ist sehr lobenswerth, es werden dadurch Männerchören, welche geistliche Musik zu pflegen haben, auch Werke erschlossen, die sonst nur gemischten Chören zugänglich waren. Bei dem geringen Vorrath an Meisterwerken für Männerstimmen ist der Vortheil, der solchen Chören durch diese Bearbeitung erwächst, weit höher anzuschlagen als der (möglicherweise!) dem Originalfassungen zugefügte Nachtheil. Die Wahl der Chöre, die bis jetzt in 4 Heften vorliegen, ist, mit Ausnahme des Werkes von Adam, zu loben, es sind: Hallelujah von Händel aus dem Messias, „Tochter Zion freue dich" aus Judas Makkabäus von Händel, Weihnachtsgesang von Adam, Festgesang nach Chören aus Athalia von Mendelssohn (zum Reformationsfeste). Die Bearbeitung ist geschickt gemacht und zeugt von Kenntniss der Klangordnung der Männerstimmen, die Begleitung ist, besonders beim Händel'schen Hallelujah, nicht leicht zu spielen. (Preis: Heft I 75 ₰, Heft II 40 ₰, Heft III 45 ₰, Heft IV ℳ 1,50.)

Robert Schwalm, op. 63. Die Hochzeit zu Kana. Biblische Scene nach den Worten der heiligen Schrift von R. Frollwitz für Soli, Chor und Orchester. (Klavier-Auszug mit Text 6 ℳ, Partitur 15 ℳ, Chorstimmen 2 ℳ.) Leipzig C. F. Kahnt Nachfolger.

Seinem Stoffe und der Art der Behandlung desselben nach würde man dem Werke den Titel „Oratorium" geben können, wenn auch vielleicht nur seiner räumlichen Ausdehnung halber, (es enthält nur 51 Seiten gr. 8° im Klavier-Auszuge) mit der Beschränkung „Kleines". Der Komponist hat die Bezeichnung „Scene" für dasselbe gewählt mit der näheren Bestimmung „biblische". Obschon Recitative, Arien, Chöre, Fugen, Doppelfugen, also der ganze polyphone Apparat unserer hergebrachten

„kirchlichen“ oder „geistlichen“ Musik darin enthalten sind, scheint zur Bezeichnung „Scene“ doch das Bewusstsein geführt zu haben, dass der Inhalt der Komposition sich nicht überall mit den Begriffen dieser Musik deckt. In der That mutet vieles aus derselben recht weltlich an, besonders der Orchesterpart, hauptsächlich in der Einleitung und den Zwischenspielen. Was die Arbeit anlangt, so ist dieselbe, vorzüglich in den Chören und Recitativen, durchaus lobenswerth, geschickt und von Kenntniss der Chor- und Instrumentalwirkung zeugend. Weniger sagen mir die Arien zu, die eine eigenthümliche Neigung zum Herkömmlichen verrathen, während andre Partien des Werkes den Komponisten nicht unter den musikalisch „Konservativen“ einreihen. Frisch und gut klingend ist gleich der erste und zweite Chor der Hochzeitsgäste, von mächtiger Wirkung der Schlusschor, auch der Männerchor der Jünger macht gute Figur. Die Parthie der Maria, sowie die des Jesus kann nicht in demselben Maasse meinen Beifall finden. Die unruhige Chromatik der ersten Takte der Einleitung erinnert an Wagner's „Tristan“, der instrumentale Zwischensatz, der die Verwandlung des Wassers in Wein darstellen soll, ist nicht von überzeugender Schärfe. Höchst eigenthümlich ist das Zusammentreffen, dass das Motiv, welches vor der Stelle: „Als nun der Speisemeister den Wein kostete —“ ertönt, sich fast vollkommen deckt mit dem in der Walküre vor den Worten der Sieglinde: „Wasser, wie du gewollt.“ Den Text hält sich in den meisten Fällen an das Bibelwort und lässt den Erzähler genau so reden wie dort. Den Chören und Arien sind Verse untergelegt, die nach Bibelworten gemacht sind. Diese sind leider nicht immer so gerathen, wie man zu wünschen möchte, besonders im Munde des Heilands hätte ich lieber andre Worte gehört. Es klingt nicht erbaulich ihn sagen zu hören: „Auf ihr Diener habet Acht, füllet diese Krüge, füllet drein mit Vorbedacht Wasser rein Genug! Mit Bedacht, habet Acht“ und ferner „Schöpfet nun und habet Acht, bannt die Zweifelgeister! Schöpfet nun und mit Bedacht bringts dem Speisemeister. Mit Bedacht, habet Acht.“ Auch der Speisemeister redet in Versen: „Sprich Herr, wie ich diesen Räthsel deute? Jedermann giebt doch zum Ersten guten Wein; wenn genug getrunken dann die Leute, schenkt er endlich den geringern ihnen ein. Dr jedoch, welch' Räthsel mag hier walten? Hast den guten Wein bisher behalten“. Wenn der Stoff nicht so ernst wäre, liessen sich schlechte Witze darüber machen. Aber mich dünkt, Herr Prellwitz, der Dichter, hätte seine Kunst lieber einem andern Stoffe können zu Gute kommen lassen.

D. Zander, Acht Festchöre f. vierstimmig gemischten Chor. (Pr. Part. 1 Mk.). Neustrelitz, Barnewitz'sche Hof-Buchhandlung.

Hier hat der gute Musiker im Verein mit dem trefflichen Pädagogen ein Werk zu Tage gefördert, welches wohl verdient, von Kirchenmusikdirektoren, Gymnasialgesanglehrern, Dirigenten von Gesang-Vereinen, die geistliche Musik pflegen etc., bestens beachtet zu werden. Die meistens nicht umfangreichen Kompositionen sind gut empfunden, geschickt gearbeitet, sanglich und unschwer, aber klanglich und wirksam gesetzt, so dass auch ungeübtere Chöre sie gut bewältigen können. Der Umfang und die Lage der Stimmen sind so, dass die Chöre ohne jede Gefahr für die jugendlichen Stimmen von Gymnasialchören gesungen werden können, der erfahrene Praktiker führt Tenore und Soprane nicht über f hinaus und lässt die Bässe nur ausnahmsweise das tiefe G, das tiefe F aber nur ad lib. nehmen. Wie anders als eine neuerdings erschienene Sammlung Händel'scher Chöre, speciell für Gymnasialchöre vom Herausgeber tonlich bearbeitet, in denen der Tenor hoch a und sogar h vielfach und oft nach einander zu singen hat, und in denen der jugendliche Sopran erst beim hohen a seine Grenze findet! Die acht Chöre sind für Advent, Weihnacht, Neujahr und Erntedankfest, Charfreitag, Ostern und Himmelfahrt, Pfingsten und Reformationsfest, Busstag, Todtenfest zu verwenden, so dass das ganze Kirchenjahr durch dieses Heft mit Festchören bedacht ist. Möchte dasselbe die wohlverdiente Verbreitung und Verwendung finden.

Von **Edwin Schultz** liegen 4 Männerchöre vor, op. 135 bis 138: Lied und Liebe, Waldesrauschen, Frühlingslied und Burschenlied. (Preis Partitur 80, 40, 50 und 60 ₰, Stimmen 1 ℳ, 40, 80 und 60 ₰.) Alle vier Chöre erschienen bei Licht & Meyer in Leipzig, dem Verleger der für Chorvereine sehr zu empfehlenden Zeitung: Der Chorgesang. Der bei allen Männergesangvereinen bekannte und beliebte Komponist bietet hier wieder vier Gaben dar, die alle die Vorzüge ihrer Vorgänger haben. Unter diesen 4 Liedern dürfte besonders op. 137 Frühlingsfeier, obgleich etwas schwerer als die andern, dem Komponisten neue Freunde erwerben.

Auch **Thomas Koschat** hat in derselben Handlung einen Männerchor im Kärntner Volkston verlegt: Der Ab'schiedle Bua, zu welchem auch der Text seiner Feder entstammt. (Partitur 40 ₰, Stimmen 40 ₰.) Das Lied klingt gut, ganz wie andere Koschat'sche Volkslieder ist melodisch und hat ausser dem Vorzuge, dass der Komponist es verstanden hat, dem Chorklange hier eine recht gesättigte Fülle zu verleihen, ohne massige Verdoppelungen anzuwenden, einige Feinheiten in Melodieführung und Harmonie, so dass ihm eine gute Aufnahme bei Sängern und Hörern sicher ist.

A. Naubert.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Fr. Bielz Bolero. (Th. Barth) — Mendelssohn L. o. W. No. 4.

Ed. Rohde: Spielmannslied op. 62. (Ries & Erler) — E. Rohde: Freudvoll.

Winke und Rathschläge

Ueber richtigen Fingersatz der Tonleitern beim Klavierspiel.

Es ist ein alter Grundsatz: je einfacher eine Regel ist, und je weniger Ausnahmen sie hat, desto besser ist sie. Bei der Tonleiter kommen wesentlich nur die vier ersten Finger in Betracht, da der fünfte auf Obertasten gar nicht und bei Untertasten nur als Schluss- oder Anfangsfinger gebraucht wird. Von den vier genannten Fingern kommt der 1. 2. 3. in jeder Oktave zweimal vor, der 4. nur einmal. Daher ist es für den Spieler am einfachsten und leichtesten, sich in jeder Tonleiter die Taste zu merken, die der 4. Finger vorgeschlagen hat.

Möge zuerst von der rechten Hand und der Durtonleiter die Rede sein.

Diese Tonleitern zerfallen in zwei Abtheilungen. Zur ersten gehören die mit keiner Vorzeichnung bis zu vier Kreuzen, also C, G, D, A, E und hierfür heisst die Regel: setze den vierten Finger auf die Taste die links neben dem Grundton liegt, in der C-Leiter auf h, in G auf fis u. s. w. Alle übrigen Tonleitern, also H, Fis, Ges, Des, As, Es, B, F gehören zur anderen Abtheilung, und für die Regel heisst: setze den vierten Finger auf die Obertaste, die in der Gruppe der drei schwarzen die rechtsliegende ist, also auf B oder Ais. — Für die linke Hand müssen wir drei Abtheilungen bilden. Zu der ersten gehören die von C bis zu vier Kreuzen, also C, G, D, A, E, ausserdem noch F. Regel: setze den 4. Finger auf die Taste, die rechts neben dem Grundton liegt, bei F also auf g, bei C auf d u. s. w. Zur zweiten Abtheilung gehören die Leitern mit allen Obertasten, also H, Fis, Ges, Des. Regel: setze den 4. Finger auf die Obertaste, die in der Gruppe der drei schwarzen die linksliegende ist, also auf Fis oder Ges. Zur dritten Abtheilung gehört der Rest der Tonleitern, also B, Es, As. Regel: 3. Finger beginnt und 4. setzt über, kommt also in B auf es, in Es auf as, in As auf des. Dass bei der aufsteigenden F-Leiter in der rechten und absteigenden H-Leiter in der linken Hand der 4. Finger den Schluss bildet, wird der Schüler leicht bemerken.

Die Molltonleiter der am meisten vorkommenden Tonarten unterliegen denselben Regeln, wie die gleichnamigen Durleitern. M. B.

Wenn man am Klavier mit beiden Händen bei allen Dur- und Molltonarten die Fünffingerlage für die fünf ersten Töne der Tonleiter nimmt, so zeigt sich bei gleicher Zahl Vorzeichen jedesmal eine Durtonart mit ♯ und eine Molltonart mit ♭ oder umgekehrt vollständige Uebereinstimmung der Halbtöne zwischen den Fingern und der Finger in Beziehung auf die Ober- und Untertasten. Die Kreuzdur-Tonarten haben nämlich für die eine Hand dieselben Finger über Ober- und Untertasten und den Halbton zwischen denselben Fingern, wie die B-moll-Tonarten für die andere Hand. Die B-dur-Tonarten ungleichen wie die Kreuz-moll-Tonarten.

Z. B. Tonarten mit einer Vorzeichnung. Das kann, wenn wir eine Hand über der Kreuz-, die andere über der B-Tonart halten, nur f-dur und e-moll oder g-dur und d-moll sein. Halten wir die rechte Hand über f-dur und die linke über e-moll, dann steht in beiden Händen der 4. Finger auf der Obertaste und der Halbton liegt in beiden Händen zwischen dem 3. und 4. Finger. Oder halten wir umgekehrt die rechte Hand über e-moll und die linke über f-dur, so stehen wieder dieselben Finger über den Obertasten und der Halbton liegt wieder zwischen denselben Fingern. Bei g-dur und d-moll kommen keine Obertasten vor. Der Halbton liegt, mag man mit der rechten Hand g-dur und mit der linken d-moll nehmen oder umgekehrt, immer zwischen denselben Fingern beider Hände.

Oder nehmen wir z. B. Tonarten mit vier Vorzeichnungen. Das kann nur sein e-dur und f-moll oder as-dur und cis-moll. Dieselbe Uebereinstimmung der Finger beider Hände in Betreff der Obertasten und der Halbtöne u. s. w.

* * *

Vom Ton c aufwärts und abwärts haben die gleichen Stufen als Grundtöne einer Durtonart gleich viele Vorzeichen, nur in der Art verschieden. Hat die eine ♯, so hat die andere ♭, z. B.

Von c eine kleine Sexte aufwärts as hat als Durtonart vier ♭, eine kleine Sexte abwärts e vier ♯, eine kleine Terz aufwärts es drei ♭, eine kleine Terz abwärts a drei ♯ u. s. w.

Dasselbe zeigt sich, wenn man statt von C von Fis (ges) ausgeht. *M. B.*

Meinungs-Austausch.

Berlin, den 17. Juni 1888.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

In dem in der letzten Nummer des „Klavierlehrers" veröffentlichten Briefe des Herrn Werkmühr finde ich zu meinem grossen Erstaunen die Behauptung, dass ich nicht nur die „Gratifikationen", sondern auch die „Liquidationen" (über deren Natur ich mich jetzt noch der Oeffentlichkeit gegenüber rücksichtsvoll zu erwägen möchte) gebilligt habe. Ich lasse es auf sich beruhen, in wieweit hier ein Missverständniss vorliegt, aber es ist mir sehr viel daran gelegen, zu erklären, dass ich die „Liquidationen", sobald ich von ihnen erfuhr, auf das schärfste gemissbilligt habe.

Durch Veröffentlichung dieser Zeilen würden Sie sehr verbinden Ihren stets ergebenen

O. Eichberg.

☞ Vom 8. Juli bis Mitte August bin ich von Berlin abwesend. Briefe, die während dieser Zeit einlaufen, können erst nach den Ferien beantwortet werden. **Emil Breslaur.**

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalinski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine und der Tonkünstler-Vereine zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von Professor **Emil Breslaur.**

No. 15. Berlin, 1. August 1888. XI Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Johann Wilhelm Hässler.
Mützenmacher und Musiker.

Der Güte eines Freundes verdanke ich ein sehr sauber auf festem Büttenpapier geschriebenes Manuskript, dessen mit schöner Frakturschrift ausgeführter Titel also lautet:

Sechs leichte Sonaten
fürs
Clavier oder Piano-Forte,
wovon
Zwei mit Begleitung einer Flöte oder Violine
und
Eine für drei Hände auf einem Claviere,
von
Johann Wilhelm Hässler

Die Sonaten fehlen, die nächste Seite aber beginnt mit dem Lebenslauf des Komponisten, der bis zum Jahre 1786 fortgeführt ist.

Die Sonaten sowohl wie der Lebenslauf sind im Druck erschienen, sie liegen mir in einer wohl erhaltenen Ausgabe vor, die mir der rühmlichst bekannte Musikgelehrte Herr W. Tappert zum Vergleich mit meinem Manuskript freundlichst überlassen hat. Auf dem Titel finde ich zu dem Namen Hässler noch den Zusatz:

Musikdirektor des öffentlichen Konzerte und Organist in der Barfüsserkirche zu Erfurth
Erster Theil

und darunter.

Erfurth,
auf Kosten des Verfassers, und in Commission bey Schwickert in Leipzig
1786.

Darauf folgt die Widmung.

Ihrer
Herzoglichen Durchlaucht
Amalie
zu Sachsen Weimar und Eisenach etc.

sodann der folgende „Vorbericht“:

„Ich habe leichte Sonaten angekündigt, und meine Freunde könnten mich wegen der ersten Sonate dieses ersten Theils einer Unwahrheit zeihen; aber ich bitte sie, sich des Sprichworts zu erinnern, welches alle Weltalter wahr gefunden haben: Aller Anfang ist schwer. Soll ich denn eine so allgemein angenommene Wahrheit zur Unwahrheit machen? Lesen Sie nur weiter, und Sie werden finden, dass ich mein Versprechen redlich erfüllt habe, wenn Sie nur von Sechsen Eine, höchstens Zwei ausnehmen. Sollten sich wider mein Vermuthen noch einige Schwierigkeiten finden, so werden sie durch ihre Lehrmeister leicht gehoben werden können.

Der zweite Theil dieser Sonaten wird unfehlbar zu Michael, a. c. erscheinen, und ich versichere, dass sie noch ungleich leichter sein sollen, als diese. Er wird aus drei einfachen Sonaten, aus zween mit Be-

gleitung, und eine oder für vier Hände bestehen, und soll um mehrer Gemeinnützigkeit willen in beyden Schlüsseln abgedruckt werden. Bis zu Ende des Augusts nehme ich Subscription darauf an, um deren abermalige Beförderung ich alle meine Gönner und Freunde, besonders diejenigen, die sich so thätig bey diesem ersten Theil bewiesen haben, ganz ergebenst ersuche.

Der Subscriptionspreis ist ein Thaler, den Louisd'or zu fünf Thaler gerechnet. Nach Verlauf des obangezeigten Termins aber, kostet das Exemplar 1 Thlr. 12 Ggr. Die Erhöhung dieses Preisses wird gewiss entschuldigt werden, wenn ich dem Publikum sage, dass es ungleich mehr Waare dafür erhalten wird. Ich bin von so vielen Tonkünstlern und Freunden gebeten worden, ihnen mein Leben, und die Wege, auf welchen ich zu meinem itzigen Standpunkt fortgeschritten bin, zu beschreiben. Ich halte es für Anfänger nützlich, zur Warnung für diejenigen, die irre gehen könnten, wenn sie es für gut halten, sich mit verschiedenen Geschäften einzulassen, zur Zurechtweisung für diejenigen, die schon irre gegangen sind, und zur Aufmunterung derer, die das Streben des Kunstgenies in sich fühlen, und doch keinen Wegweiser haben, der ihnen die rechte Bahn zeigen kann oder will. Es würde Eitelkeit und Prahlerei scheinen, wenn ich mir so viele Wichtigkeit zutrauen sollte, dass mein kurzes Leben ein eignes Werk verdiente: ich will daher die Beschreibung desselben diesen Seiten vordrucken lassen, und wünschen, dass diese Versicherung nicht für Autor-Entschuldigung gehalten werden möge. Da ich diesen ersten Theil meiner Zerstreuungen wegen nicht bekannt genug gemacht habe, so versichere ich die Subscribenten des zweyten Theils, da sie doch wünschen werden, das Werk vollständig zu besitzen, dass sie den ersten Theil bey Uebersendung des zweyten noch um den Subscriptionspreis haben sollen."

Die nächsten 3 Seiten bringen ein Verzeichnis der Subscribenten. In Berlin finden sich 29 Abnehmer, deren längst vergessene Namen ich hierhersetze:

Hr. Abraham, 3 Ex. Fräul. d'Ameres. Demois. Arndten. Hr. von Carmer. Dem. Z. Ephraim. Dem. Eysenhardt. Dem. Fritschen. Mad. Friedländ. Mons. Grethe. Hr. Köpke. Hr. Direct. Lehmann, 3 Ex. Mad. Marcuse. Demois. M. Meyer. Hr. G. Fr. Müller, 2 Ex. Hr. Musikus Patzig. Hr. Ries. Mad. Salomon. Dem. Schorse. Trochel. Hr. Org. Willmann, 2 Ex. Wulln. Hr. Zander. Fr. Hauptm. ...chnäschen.

... nun beginnt der Lebenslauf, den ich genau in der Fassung und Orthographie des Originals hier folgen lasse. Ich bin überzeugt, der künstlerische Entwicklungsgang sowie die Lebensschicksale eines für seine Zeit so hoch bedeutenden Künstlers wie Hässler, dessen Klavierwerke auch für unsere Zeit mehr als historisches Interesse beanspruchen dürfen, werden meine Leser aufs lebhafteste anmuthen. *E. B.*

Lebenslauf.

Der Selbstbeschreiber seines Lebens steht immer mit dem Publikum in einem wunderlichen Verhältnis. Er sagt entweder zu viel, oder zu wenig. Zu wenig, wenn er nicht das sagt, was Väter aufmerksam machen, junge Leute zur Nacheiferung reizen, und Lehrern die Methode zeigen muss, sie zu behandeln. Eine Biografie, die diesen Endzweck nicht erreicht, ist ein Roman, der zur Belustigung, oder zum Einschläfern dient. Kleinigkeiten in den Augen des Nichtkenners werden oft für den Kenner bedeutungsvolle Winke, die er zuweilen besser benutzen kan, als der, der sie giebt. Zu viel sagt er, müsste er in den Augen des Publikums, das so oft durch Selbstsprecher getäuscht, und daher geneigt gemacht worden ist, den Ausdruck auch des strengsten Wahrheitsgefühls für Eitelkeit zu halten. Ich werde nichts erzählen, als Thatsachen, die unter den Augen des Publikums geschehen sind, oder über die mich, im Fall der Unächtheit, noch lebende Zeugen der Lüge zeihen könnten. Vorzüglich freue ich mich, dass ich hier so ungesucht Gelegenheit habe, meinem verehrungswürdigen Lehrer und Onkel Kittel auch vor den Augen der Welt den Dank zu geben, den er so sehr um mich verdient hat. Dieses einsichtsvollen Tonkünstlers besondere Methode hat mich zu dem gemacht, was ich bin. Sein sei hiermit das verdiente Lob!

Wie mein Vater, meine Mutter und meine Pathen mit den Vornamen geheissen haben, daran kan ja wol nur denen gelegen sein, die gern einen Lebenslauf aus einer Leichenpredigt hören, die ich doch Gottlob' noch nicht zu bestellen Willens bin. Nur von meiner Mutter, der Schwester des braven Kittels, kan das ausserordentliche Kunstfeuer für Musik, dessen in ihr liegende Funken sie vielleicht selbst nicht kannte, wenigstens nicht benutzen konte, mir angeerbt sein. Prüft euch liebe Jünglinge! ob euch dieses angeborne Feuer, oder nur lauliche Neigung, oder gar Zwang bestimmt, nach dem Tempel der Kunst hinaufzusteigen. Im ersten Falle strebt getrost, und gefürchtete Klippen werdet ihr mit Riesenschritten hinter euch lassen. fült ihr euch aber im zweeten, so erspart euch vergeblichen Athem und Schweiss, und schleicht ganz sachte um den Parnass herum, denn ihr werdet Apols Heiligtum, be-

einem besten Willen nie sehen. Gewissenhaft, um mir selbst ein Kompliment zu machen, sage ich das, sondern Gefül und Erfarung überzeugen mich davon.

Schon in meinem zweiten Jahre, wo ich wahrscheinlich noch kein einfaches Klavier, geschweige zwei über einander gesehen hatte, soll die Natur gespielt haben. Ich habe zween Fusschemel aufeinander gesezt, beide mit hölzernen Däumlingen (zum Handschuhformen) belegt, und statt der Noten, Nägel in die Wand geschlagen, und dann, indem ich starr auf die Nägel gesehen, stundenlang auf meinen Schemeln herumgehopst und aus vollem Halse Davi! Davi! dazu geschrien, welches vermuthlich Klavier bedeuten sollte.

Ein Jahr darauf hätte mich ein wirkliches Klavier beinahe erschlagen. Ein auswärtiger Anverwandter hatte es hier gekauft, und einstweilen in unser Haus gesezt. Während des Mittagsessens schlich ich mich nach der Stube, wo es offen, und zu knap auf einem etwas hohen Tische stand. Mit ausgestrekten Händen that ich einen Sprung nach der Tastatur, und natürlich schlug es über mich her. Dieses Umstandes weis ich mich noch genau zu erinnern. Nachricht von meinen Eltern aber ist es, dass ich, während man mich unter dem Instrument hervorgezogen, mehr um dieses, als um mich selbst besorgt gewesen sein soll.

Bis auf das Jahr 1756 ist mein musikalischer Lebenslauf völlig leer. Eine grosse Pause für mich, der ich schon 1747 hier geboren war. Mein Vater, anfänglich Strumpfbereiter oder Barettmacher, nachher Erfinder der izt allgemein bekanten wollenen Plüschmüzen, war der beste, würdigste Mann, erfinderisch und kunstreich, aber er hatte wenig Gefül für die Musik, und versagte daher meinem Triebe jede Narung. Glück für mich war es, dass eben in dem Jahre 56 mein lieber Onkel Kittel in unser Haus zog. Dieser würdige Scholar des grossen Sebastian Bach, wurde, da er von Leipzig zurük kam, an der Marktkirche zu Langensalz angestellt, allein aus Liebe für seine Vaterstadt, nahm er den Organistendienst bei der hiesigen Barfüsserkirche an. Gros war meine Freude, da mein neuntes Jahr meinen musikalischen Geist noch nicht geschwächt hatte, und eben so gros — Dank sei dem Manne, dem Freunde und dem Künstler! — war sein Vergnügen mich zu unterrichten. Seine Methode muss ich genauer beschreiben, weil sie ein musikalischer Wegweiser werden kan.

Zuerst muste ich die Geltung der Noten, weil die eben so verschiedene Dauer der Pausen richtig bestimmen lernen. Ein Stukchen Arbeit, das freilich dem Lehrmeister mehr Mühe kostet, als blose Noten vorzuschreiben, das aber eben um deswillen bei vielen, besonders bei Damen, gar zu sehr vernachlässigt wird. Kein Wunder ist es alsdenn, wenn man vor dem kleinsten Klavierstük zurückbebt, worin der Komponist, diese oder jene Leidenschaft zu erregen, sich freilich keiner Alltagsfiguren bedienen durfte. Dann erst wurden mir die Noten selbst, und zwar nach allen Schlüsseln bekant gemacht, und hierauf folgte die Kentnis des ganzen Intervallensistems, nebst allen Tonarten und Vorzeichnungen.

Für diesen Theil der Anfangsgründe bin ich meinem Lehrmeister besonders verbunden. In der Komposizion ist, bei der Menge so verschiedener Stimmen und Instrumente, wovon fast jedes Geschlecht sein eigenthümliches Zeichen hat, die Kentnis aller Schlüssel eben so unentbehrlich, als sie es Organisten bei Kirchenmusiken ist. Diejenigen allenfalls ausgenommen, deren Orgeln in Kammerton stehen, oder deren Kantoren so gefällig sind, die Bässe jedesmal umzuschreiben.

Viele Freude macht mir es noch, wenn ich daran denke, wie ich als angehender Organist, und zweiter Nachfolger meines Lehrmeisters an der hiesigen Barfüsserkirche, meine Probe ablegen muste. Das Stük, wozu ich den Generalbass vom Blat eine kleine Terze tiefer spielen muste, war in E dur gesezt, und der vielen unerwarteten Ausweichungen und einer chromatischen Fuge wegen, eins der schwersten Stüke von Telemann. Hätte ich da nun nicht alle Schlüssel, und die beim Trans- und Sopponiren höchst nöthige Kentnis der Verwandlung der Erhöhungs- und Vertiefungszeichen, ganz in meiner Gewalt gehabt, so warf ich zuverlässig in den ersten Takten der Fuge um. Noch grösser war meine Freude, da ich obligate Orgelstüke, oder sogenante Traversen mit gleich gutem Erfolge transponiren konte.

Nun gieng es an die Vergleichung der Noten mit dem Klavier, an Passagien von den leichtesten bis zu den schwersten mit der Applikatur für beide Hände, Fortsezung von Passagien und Figuren mit allen Ausdrukszeichen und Spielmanieren.

Mein erstes Handstük war ein Menuet, in Form eines Kanons. Diesem folgten etwa noch ein Duzent ähnliche, und dann Emanuel Bachs Sonaten. Ueber alles schrieb mein guter Onkel die Applikatur.

Nach einem halben Jahre wurde der Generalbass angefangen. Wie sehr kam mir hier die bereits erlangte Kentnis der Intervallen zu statten. Ich brauchte die Terzen, Septimen, u. s. w. nicht erst mühsam von ihren Grundtönen abzuzälen. Ich grif sie gleich. Indessen machte mir doch anfänglich die Vermeidung der Oktaven und Quinten, — und mehr noch die strenge Foderung meines Lehrmeisters, mit der Hauptstimme jedes-

mal eine Art von Melodie zu führen — genug zu schaffen.

Nach ungefähr drei Monaten muste ich Koral spielen. Hier bekam ich Gelegenheit genug, alle vorige Generalbassexempel in Anwendung zu bringen. Weiter hin muste ich Koräle in vier Stimmen aussezen, wo mir anfänglich die, einer jeden Stimme eigentümlichen, Schlussfälle nicht wenig zu schaffen machten. Zulezt muste ich gewisse schikliche Koräle so umkehren, dass der Cantus firmus bald im Alt, bald im Tenor, bald im Basse lag.

Um dies mühsame Studium mir einigermassen angenehmer zu machen, schrieb mein lieber Onkel mir dann und wann eine Reihe Bassnoten vor, über die ich anfänglich willkührliche Melodien, dann Mittelstimmen dazu, und zulezt verschiedene Umkehrungen und Imitationen machen muste. Auf diese Art wurde ich gleichsam spielend mit den Regeln des doppelten Kontrapunkts bekant.

Eine Menge Sebastian- und Emanuel Bachischer Fantasien, Fugen, Capriccio's, variirte Koräle, und endlich Sebastian Bachs wolltemperirtes Klavier, machten die Einleitung zu den nun folgenden Orgel- oder sogenanten Pedalstüken. Zuerst wurden die leichtern von dem bekanten Gräfenröder Kellner vorgenommen, dann kam es an die Bachischen und Krebsischen, mit untermischten ausgeführten Korälen, für zwei Klaviere und Pedal.

Es war an einem sehr kalten Weihnachtsheiligabend, als ich meine Finger zum ersten mal auf die Orgel sezte, die ich izt als Organist spiele. Ich weis nicht, lag die Schuld an meiner innern Stimmung, oder an der übeln Laune meiner erfrornen Finger, oder an den damals noch sehr tief fallenden Tasten, oder an dem Fortklingen der Pfeifen, genug, gleich im zweiten Verse des bekannten Liedes: Nun jauchzet all ihr Frommen etc. warf ich ohne Rettung um. Wie mir dabei zu Mute war, läst sich von meinem angehenden Künstlerstolze begreifen. Einen Verweis von meinem Lehrmeister, hätte ich in dieser Lage noch mitgenommen, dass er aber nach geendigtem Liede sich hinstellte, und mich recht herzlich auslachte, das war mir ganz unerträglich. Indessen war mir diese Demütigung sehr heilsam, indem ihr unauslöschlicher Eindruk machte, dass ich nie wieder umwarf. Da ich überdiesse Gelegenheit hatte, oft für die hiesigen Organisten zu vikariren, so erwarb ich mir im Kurzen eben den Habitum im Orgelspielen, wie etwa der allzeitfertige bibelfeste Kandidat im Predigen.

Wie aber gemeiniglich feurige Köpfe, die einen ausgezeichneten Trieb zu irgend etwas haben, auch eben so ausgezeichnete Hindernisse finden müssen, um zu beweisen, dass ihr Trieb nicht Spielerei, sondern ein wirklich unauslöschliches Kunstfeuer sei, das Berge übersteigt, und Felsen sprengt: so wartete diese Prüfung auf mich. Mein Vater, der mich sehr liebte, hatte schon längst beschlossen, dass ich seine erfundene Plüschmüzzenfabrik fortsezen sollte, und mogte meine bisherigen musikalischen Beschäftigungen vermuthlich nur um deswillen begünstigt haben, weil es ihm nach ermüdenden Tagesgeschäften, ein angenehmer Abendzeitvertreib war, wenn ich ihm kleine Handstüke vorspielte, oder jeder wozu er zuweilen die Flötdouce blies. Er liebte die Musik in sofern sie ihm Vergnügen machte, haste sie aber eine brodlose Kunst, sobald von ihr Hauptbeschäftigung gemacht würde, und konnte sich nie überzeugen lassen, dass ein Unterschied zwischen Bierfiedlern, Musikanten und Tonkünstlern zu machen sei. Meine immer stärker werdende Anhänglichkeit an die Musik machte ihn aufmerksam, und bekümmert, dass endlich, seiner Absicht zuwider, meine Neigung eher Musik, als sein Negozium zum Hauptgeschäfte wälen mögte. Dem zuvorzukommen, sprach er einst zu mir: „Mein Sohn! Du bist nun elf Jahre, mithin alt genug, dich erklären zu können, welchen Stand du wälen wilst. Es würde mir zwar die herzlichste Freude machen, wenn deine Wal meine eigene Sache träf; allein ich will dich nicht dazu zwingen. Wäle jedes Geschäft — nur die Musik nicht — und ich will dich mit Freuden unterstüzen. — Nun rede!“

Da ich seine Gesinnungen schon kennte, pausirte ich ziemlich lange mit der Antwort. „Lieber Vater! Ein Abend würde dich zu kurz sein, meine Neigungen erst zu prüfen: aber das Bekenntnis meiner ersten, längstgeprüften und herrschenden Neigung, schwebt auf meinen Lippen. Darf ich?“ — Rede! — „unsers bewegt sprach ich: „Lieber, bester Vater! — Musik! — Schnell, wie der Bliz — schneller noch für mich und meinem linken Baken: Da Bube, hast du die Musik! Einer grösern Demütigung bedurfte es nicht, mich im Augenblik zum verzagtesten Menschen zu machen, der von nun an auf alle seine Freuden resignirte. In einer Art von Verzweiflung ging ich mit dem schwankenden Vorsaz zu Bette, das zu ergreifen, was mir bei meinem Erwachen zuerst einfallen würde. Ich erwachte — und mein erstes Gefül war — mein linker Baken. Indessen konte auch eine zwotägige unangenehme Empfindung dieser kraftvollen Ohrfeige, mich meiner lieben Musik nicht untreu machen. Um jedoch meinen sonst guten Vater nicht zu erbittern, bequemte ich mich zu seiner Handtierung, aber nur in so fern ich sie als ein kraftiges Nebenwerk betrachtete. Dass meine musikalischen Lekzionen von nun an aufhörten, versteht sich von selbst: allein wunderlich war mir zu Mute, da ich meinen

Stimmhammer, meinen Linienzieher, meine Noten und Instrumente, mit der Trizgabel, dem Nuppeisen, dem Kartenräumer und der Schlagscheere vertauschen muste. Ich biss die Zähne zusammen, und lernte arbeiten.

Nach ungefähr einem Vierteljahre gab mir mein Vater sehr liebreich das Lob eines guten Zubereiters. Ich vergas einen Augenblik die Musik, und freute mich über den Beifall eines Mannes, der einer der ersten Künstler in seiner Art war: Denn er konte mit seinen Stiknadeln machen was er wolte, er konte sie in Pinsel verwandeln, um lebendige Gemälde darzustellen. Ich wolte aber doch diesen günstigen Zeitpunkt nicht ungenuzt vorbeigehen lassen, da meine Musik mir wieder einfiel. Ich bat um Erlaubnis, nur noch einige Lekzionen in den Anfangsgründen der Komposizion nehmen zu dürfen: aber die Antwort war ein gebietendes „Schweig!"

Ich bekam ein ansehnliches Wochengeld, das ich, da meine guten Eltern für allgemeine Bedürfnisse sorgten, auf lauter Muskalien verwendete. Es war izt Sommer, und ich konte nun die Sonn- und Montage, die zu meiner freien Disposizion waren, zur Wiederholung meiner sämtlichen Muskalien anwenden; aber ich brauchte jedesmal ein paar Stunden Zeit, meine rechte Hand in Ordnung zu bringen, an der die Trizgabel so tiefe Furchen in die Finger gemacht, und die Schlagscheere so vieles Horn hinterlassen hatte, dass ich keinen Finger bewegen konte. Vom lezten trage ich die Ueberbleibsel noch an meiner Hand, ungeachtet ich seit zwanzig Jahren keinen Streich gethan habe.

Diese Uebung gab meinem glimmenden Triebe zur Komposizion neue Stärke, und ich konnte weder Tag noch Nacht dafür ruhen. Mein Onkel bemerkte es, und war so gütig, mir in geheim noch einige Lektionen zu geben. Er erklärte mir aus Fuxens Gradu ad Parnassum die vier Hauptregeln über die drei verschiedenen Bewegungen der Stimmen unter einander, und nun solte ich kleine Ausarbeitungen liefern. In keinem Winkel des Hauses war ich vor meinem Vater sicherer, als auf dem obersten Boden. Dahin trug ich unser ehemaliges Kindertischchen, das man izt nicht vermisste, nebst einem solchen Stülchen. Dies wurde mein Museum. Nachdem mein Lehrmeister einige meiner Aufsäze korrigirt hatte, wagte ich eine Fuge zu machen, in welcher er auch nicht eine Note strich. Da ich auf dem heiterlichen Gesichte meines Vaters die Entdekung meines musikalischen Inkognito zu lesen glaubte, muste ich wieder behutsamer sein, und mein lieber Onkel enthielt mich seines Unterrichts, nachdem er mir vorher die besten Werke über Komposizion empfolen hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Eile mit Weile

Von **F. W. Hamer.**

Wenn man sieht, dass so viele Musikschüler, trotz Talent und Fleiss, es nicht zu der Vollkommenheit gebracht haben, wozu ihre natürlichen Anlagen sie berechtigten, wenn man allenthalben so ganz werthlosen Klavierleistungen begegnet, so zögre ich nicht zu behaupten, dass der Fehler grösstentheils darin zu suchen ist, dass die Schüler zu schnell durch ihre Studien getrieben wurden und dass sie besonders in ihrem ersten Unterrichtsjahre der sicheren Grundlage entbehrten, welche wesentlich zu einem dauernden, sicheren und festen Fortschreiten nothwendig ist. Sehr häufig wollen die Schüler, und zwar oft die besten unter ihnen, die Früchte einheimsen, ehe sie die Aussaat recht besorgt, sie wünschen als Spieler zu glänzen, bevor sie die Finger zu willigen Dienern ihres Geistes gemacht haben. Selbst der Lehrer ist oft häufig in der Versuchung, Stücke üben zu lassen, welche sowohl in ihren technischen Anforderungen als auch in ihrem geistigen Gehalt weit über die Fähigkeit und Fassungskraft des Schülers hinausgehen. Aber sollte man es nicht, frage ich, für ein Zeichen grossen Fortschritts halten, wenn ein Schüler, nach einer vielleicht sehr kurzen Unterrichtszeit ein Stück spielen lernt, welches um vieles höher steht als das, welches er erst vor kurzem einstudirt hatte? Erfüllt es nicht meistens sowohl die Eltern als die Freunde der Schüler mit Genugthuung, wenn dieselben Stücke nach Hause bringen, welche so schwer sind und so voll klingen? Warum also denn zurückhalten, wenn so vieles dieses sogenannte schnelle Fortschreiten zu begünstigen scheint?

Die Erfahrung lehrt, dass diese scheinbaren schnellen Fortschritte, früher oder später, sehr nachtheilige Folgen hervorbringen. Der Schüler wird für Stücke, die er zu beherrschen im Stande ist, alles Interesse verlieren, und sich an solche Werke halten, welche über seine Kräfte hinausgehen, bis er endlich entweder die Musik ganz aufgiebt, oder ein sehr nachlässiger Spieler wird, dem zuzuhören eine Qual ist. Oder wenn es ihm sogar durch angestrengtes Ueben gelingen sollte, ein Stück in 4—6 Wochen zu überwinden, so dass er fähig ist, es zwar langsam aber doch in ziemlich korrekter Weise zu spielen, welchen Nutzen bringt es ihm, wenn er dasselbe, nachdem er es auf kurze Zeit bei Seite gelegt, kaum erträglich wiederzugeben vermag? Wie kann ein Spieler oder Hörer einen Genuss von etwas haben, das nicht mehr oder weniger fliessend den Fingern oder dem Geiste des Ausführenden entspringt?

Ist es nicht viel besser, zeigt es nicht mehr Fortschritt und Gründlichkeit, macht es nicht mehr Freude, wenn der Schüler Schritt für Schritt von den leich-

tes zu den schwereren Werken geleitet wird und Alles in einer seinen Fähigkeiten angemessenen ruhigen und gleichen Weise ausführen lernt? Es mag sich wohl mal zuweilen nützlich erweisen, dem Schüler ein Stück zu geben, das eingermassen über seine Kräfte geht und das ihn zu besonderer Kraftanstrengung anspornt, aber das muss die Ausnahme und nicht die Regel sein; im übrigen muss man immer auf den regelmässigen, stufenweisen Gang zurückgreifen.

Dann und nur dann können wir hoffen, dass die Musik mehr und mehr zur Quelle wahren Genusses werden und dass man sie nicht mit der letzten Lektion aufgeben wird. Lasset uns den Natur folgen. Wachselungsam und stetig.

Ein interessantes Erinnerungsstück.

Durch Streifzüge ist es wieder einmal gelungen, ein interessantes Erinnerungsstück der Vergangenheit, ja vielleicht dem Untergange zu entreissen. Es ist ein Tasteninstrument, an das sich nicht nur geschichtliche Erinnerungen knüpfen, sondern welches auch ob seiner mancherlei interessanten Bauart vom Standpunkt des Fachmannes aus hohe Beachtung verdient. Jeder Leser unserer Blätter wird es daher wohl mit Freuden begrüssen, etwas Näheres darüber zu erfahren.

Das in Rede stehende Instrument ist ein Tafelklavier von ca. 5 Oktaven Umfang. Es wurde — wie der im Resonanzboden eingeklebte Zettel besagt — im Jahre 1800 von dem Hofinstrumentenmacher Joh. Georg Schenck in Weimar erbaut, der in jener Glanzzeit Weimars nicht nur mit dem Hofe verkehrte, sondern auch mit den geistigen Grössen Deutschlands in Berührung kam, die damals ihr Heim in der freundlichen thüringischen Residenzstadt aufgeschlagen hatten.

Das Klavier befand sich zuerst im Besitze der Familie Bertuch in Weimar, für die es Meister Schenck wahrscheinlich auf Bestellung gebaut hat. Ob es nun Eigensinn oder andere Rücksichten gewesen sind, die zu der absonderlichen Bauart des Instrumentes führten, vermögen wir nicht zu sagen. Jedenfalls hat Schenck seinen Auftrag in meisterhafter Weise gelöst. Während sonst bei den alten saitenstimmigen Tafelklavieren die Saiten hinten angehängt sind, ist dies hier vorn geschehen, wodurch ein grösserer Resonanzboden und infolge dessen auch ein grosser Ton erzielt wurde. Das Merkwürdigste am Instrument ist aber die Klaviatur, die in dem Kasten verborgen ist und erst durch Druck auf einen Kurbelhebel mit Wucht herausspringt und sich selbst sofort in der richtigen Lage hängt. Nach dem Spiel lässt sich die Klaviatur ebenso leicht wieder in den Kasten schieben, wie man sie herausholte. Wir haben es hier jedenfalls nicht mit einer neuen Spielerei zu thun, bei denen man gezwungen ist, erst die Klaviatur hin und her zu rücken und mit Mühe in den Spielflügel zu bringen; man hatte ist alles durchdacht, und die Hämmer treffen sobald die Klaviatur herausgesprungen und eingeschnappt ist, in richtiger Weise die Saiten. Eine Störung des sinnreichen Mechanismus ist gar nicht möglich. Die Mechanik ist die damals übliche Wiener mit Hammerkapseln ohne Fänger, aber von vortrefflicher Arbeit. Ein kleiner Tritt links dient als Fortezug, während ein Tritt in der Mitte den Klavierdeckel um ungefähr 10 cm hebt und wieder senkt, wodurch sich recht hübsche Wirkungen erzielen lassen. Charakteristisch war der innere Bau und auch die Füsse, welche durchbrochen sind und während in dem freien durchbrochenen Raume Säulchen mit gelber Metallumwicklung sichtbar sind.

Wenden wir uns nunmehr den Erinnerungen zu, die sich an Schencks Werk knüpfen und die dasselbe heute nach 88 Jahren für uns so interessant machen. Das Klavier stand, wie bereits erwähnt, zuerst in dem Hause der Familie Bertuch in Weimar, in welchem J. N. Hummel der bekanntlich 1820 nach Weimar kam, als intimer Freund ein- und ausging. Da konnte es denn nicht ausbleiben, dass — wie die Familien-Aufzeichnungen ergeben — der berühmte Virtuose und Komponist auch häufig auf unserem Klavier musizierte, zu dessen leichter, perlender Spielart die dem Hummel'schen Klaviersatz eigen gewesen ist, er seine ganz besondere Freude hatte.

Durch eine Urenkelin der Familie Bertuch die den dritten Sohn des Dichters Rückert, August, heiratete, kam das Klavier nach Neuses bei Coburg, wo der Sänger des „Liebesfrühling" bekanntlich während der letzten Jahre seines Lebens einen stillen und unruhigen Patriarchensitz aufgeschlagen hatte. Zehn Jahre noch lebte der Dichtergreis mit der Familie seines Sohnes, der das väterliche Gut übernommen hatte, zusammen und gar manchmal mögen in jener Zeit die Saiten des Klaviers erklungen haben. Später wurde das Instrument allmählig reparaturbedürftig und da sich niemand fand, der die Wiederherstellung ausführen konnte, stellte man das Klavier als ausgedient bei Seite. So blieb es unbeachtet stehen, bis auch des Dichters Sohn vor ungefähr acht Jahren aus dem Leben schied. Aber seine Wittwe, die noch lebende Rittergutsbesitzerin Frau Alma Rückert in Neuses hat wenigstens dafür gesorgt, dass das Instrument, das sie einst als Vermächtniss ihrer Urgrosseltern mit nach Neuses gebracht hatte, nicht der gänzlichen Vernichtung durch Holz und Feuer anheimfiel. Sie bewahrte es als ein theures Familienstück bis vor kurzem der Herausgeber dieses Blattes von dem Instrumente Kunde erhielt. Wenn sich Frau Rückert entschloss das Instrument diesem zu überlassen so geschah es, weil sie wusste, dass dasselbe dadurch dem früher oder später drohenden Untergange entrissen und der Nachwelt aufbewahrt würde.

Nachdem das Instrument in Leipzig von sachkundiger Hand wiederhergestellt war, trat es die Reise nach Barmen an, um mit noch drei anderen Gefährten in der schönen Sammlung alterthümlicher Tasteninstrumente des Herrn Ibach, des Inhabers der Hofpianofortefabrik Rud. Ibach Sohn in Barmen Aufstellung und das wohlverdiente Ruhe und Pflege zu finden.

Wir behalten uns vor, gelegentlich einmal auf die anderen Merkwürdigkeiten der Ibach'schen Sammlung an dieser Stelle zu berichten.

(Ztschrift f. Instrumentenbau.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der k. k. österreichische Kammervirtuose Alfred Grünfeld wurde zum königlich preussischen Hof-Pianisten und dessen Bruder Heinrich Grünfeld zum königlich preussischen Hof-Violoncellisten ernannt. Die Künstler wurden hiervon durch nachstehendes Schreiben aus dem Ministerium des königl

lichen Bauses verständigt: „Seine Majestät, der hochselige Kaiser und König Friedrich II., haben Allergnädigst zu genehmigen geruht, dass Euer Wohlgeboren die Ihnen von Allerhöchst demselben als Kronprinz verliehenen Hofprädikate nunmehr als königliche Hofprädikate fortführen, beziehungsweise sich als Hof-Pianist, resp. als Hof-Cellist Seiner Majestät des Kaisers und Königs bezeichnen dürfen, wovon ich Euer Wohlgeboren hierdurch benachrichtige.“ etc. etc.

— Herr Richard Pohl in Baden-Baden erhielt anlässlich seines 25jährigen Jubiläums als Redakteur des Badeblattes von Ihrer Majestät der Kaiserin Augusta prachtvolle goldene Boutons mit der deutschen Kaiserkrone in Perlen. Begleitet war diese hohe Gnadengabe von folgendem Schreiben aus dem Kabinet Ihrer Majestät der Kaiserin-Königin Augusta:

Baden-Baden, den 26. Juni 1888.

„Ihre Majestät die Kaiserin Augusta, lassen Ew. Wohlgeboren aus Anlass Ihrer fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit als Redakteur und Berichterstatter für musikalische Kunstleistungen, in Anerkennung der in diesem Zeitraum entfalteten gemeinnützigen Wirksamkeit in Baden-Baden, das beifolgende Andenken überreichen.“

— Der rühmlichst bekannte Theoretiker, Herr Rischbieter, Lehrer am Dresdner Konservatorium, erhielt vom König von Sachsen für seine erfolgreiche künstlerische Thätigkeit den Professor-Titel.

— Der königliche Musikdirektor, Mitglied der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Karl Reinthaler zu Bremen, erhielt den Professor-Titel; der Kantor Lachner bei der evangelischen Pfarrkirche von Elisabeth Jungfrauen zu Breslau den Titel als Königlicher Musikdirektor.

— Kaiser Wilhelm hat verfügt, dass das jetzt in München konzertirende Musikkorps des Leibgarde-Husarenregiments auf der Rückreise den Weg über Bayreuth nehmen soll, um am Grabe Wagners durch eine Morgenmusik den Gefühlen der Verehrung Ausdruck zu geben, die Seine Majestät für den verewigten Meister hegt.

— Am 29. Mai d. J. waren es 40 Jahre, dass Herr Professor Friedrich Hermann dem Lehrkörper des Kgl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig angehört, eine ununterbrochene Reihe von Jahren getreuester Pflichterfüllung, welcher die schönsten Erfolge entsprechen. Das Direktorium sowie der Lehrkörper des Instituts nahmen diesen Anlass wahr, um dem Jubilar ihre dankbare Anerkennung und Verehrung an den Tag zu legen, indem sie ihm das Erstere eine Glückwunsch-Adresse und eine Ehrengabe, der Letztere einen silbernen Lorbeerkranz mit Widmungsinschrift, durch eine Deputation überreichten. Möge es dem hochgeehrten Lehrer noch weiterhin vergönnt sein, in ungetrübter geistiger Frische seines hohen Amtes segensreich walten zu können.

(Mus. Wochenbl.)

— Am 8. Juli wurde in Reichenberg in Böhmen eine Gedenktafel an dem Geburtshause von Josef Proksch, des Begründers der Prager Musikschule, aus der eine grosse Anzahl vorzüglicher Musiker und Pianisten hervorgegangen und die jetzt von seiner Tochter, Frl. Marie Proksch, ganz im Geiste des Begründers fortgeführt wird, feierlich enthüllt. Die Tafel trägt die Inschrift:

GEBURTSSTAETTE
DES BLINDEN TONMEISTERS
CLAVIERSCHUL-REFORMATORS
u. EHRENBUERGERS v. REICHENBERG
JOSEPH PROKSCH
GEB. 4. AUG. 1794, GEST. ZU PRAG 20. DEZ. 1864
GEWIDMET VON DER DANKBAREN VATERSTADT.

— Unter dem Titel „L'âme du piano“ (die Seele des Pianos) hat Alfred Quidant in Paris im Verlage von Ph. Maquet daselbst eine kleine praktische Abhandlung über den richtigen Gebrauch der beiden Pedale erscheinen lassen. Wie der Verfasser in der Einleitung sagt, ist das Werkchen sowohl für Virtuosen, wie für Dilettanten bestimmt, um dieselben mit einem Mechanismus vertraut zu machen, dessen richtige Benutzung die meisten nicht verstehen. Der Spieler soll nun mit dieser Schrift eine Anleitung erhalten, wann und in welcher Weise er die beiden Pedale anzuwenden hat, die gewissermassen die „Seele des Pianos“ bilden. „Was dem Pianoforte fehlt“, so schreibt Quidant, „ist die Seele, jenes unbeschreibliche Etwas, welches den Streichinstrumenten durch den Bogenstrich und die Fingermuskeln, den Blasinstrumenten durch den Athem entlockt wird. Das Pianoforte bleibt dagegen immer nur ein Schlaginstrument mit vielen Tönen. Nichtsdestoweniger ruht im Pianoforte ein Reichthum von eigenartigen Wirkungen, die erst mit zweckmässiger und kluger Benutzung der Pedale zur vollen Entwickelung gebracht werden können.“ — Es ist richtig, dass die Pedale dem Pianoforte nicht diejenigen Eigenschaften geben können, die es nach dem Charakter und der Natur seiner Bauart nicht besitzen kann; aber auf alle Fälle können die dem Pianoforte innewohnenden Eigenschaften durch die Pedalbenutzung in so hohem Masse zur Geltung gebracht werden, dass das Spiel ungemein an Ausdruck und Charakter gewinnt. Dies zu erreichen, soll der Zweck der Quidant'schen Abhandlung sein.*) (Zeitschrift f. Instrumentenbau.)

— Ein in London lebender Freund des berühmten amerikanischen Elektrotechnikers Edison, Mr. G. E. Gouraud, erhielt, wie der Wiener Presse geschrieben wird, vor einigen Tagen per Post den ersten phonographischen Brief, welchen Edison mittels seines verbesserten Phonographen hergestellt und über den atlantischen Ozean geschickt hatte. Dem „sprechenden Briefe“ war der Apparat beigeschlossen, in welchen die Briefplatten geschlossen werden müssen, damit man ihren Inhalt vernehmen könne. Der Empfänger der Sendung lud einige seiner Freunde, sowie mehrere Sachverständige ein, um der interes-

*) Ich kenne das Buch des Herrn Quidant nicht, bin aber begierig, ob dasselbe uns nach den vorzüglichen Abhandlungen über Pedal und Pedalgebrauch, die wir von Hans Schmitt und Gustav Stöwe (letztere in meiner Methodik) besitzen, etwas Neues wird sagen können. E. B.

ersten Eröffnung der Briefsendung beizuwohnen. Um 2 Uhr Nachmittags wurde das Packet geöffnet, die Briefplatte in den Apparat gesteckt und alsbald hörte die Gesellschaft, von der mehrere Herrn Edison persönlich kennen, die Stimme des in Amerika weilenden Erfinders ganz genau und deutlich ertönen. Edison theilte seinem Freunde phonographisch mit, dass er sein Verfahren in den letzten Wochen wesentlich verbessert und der Vollkommenheit nahe gebracht habe. Während der langen brieflichen Eröffnung sprach der Apparat alle Worte so deutlich und genau verständlich aus, dass nichts wiederholt zu werden brauchte. Alle Anwesenden, ein siebenjähriges Kind des Herrn Gouraud inbegriffen, verstanden jedes Wort. In dem Phonogramm hat Edison seinen Freund, ihre gegenseitige Korrespondenz in Zukunft auf diese einfache und praktische Weise führen zu wollen, und bemerkt hierzu, dass diese Methode schon aus dem Grunde dem bisher üblich gewesenen brieflichen Verkehr vorzuziehen wäre, weil die Nachtheile der unleserlichen Schrift ausgeschlossen seien. Dem „Briefe" war ein Gedicht aus der Feder des in New York als Dichter hochgeschätzten Rev. Horatio Nelson Powers beigeschlossen, in welchem der Poet die neue Erfindung des Phonographen in schwungvollen Versen besingt. Ausser dem Gedicht, welches von der Stimme des Poeten deklamirt wurde, schickte Edison noch mehrere Briefplatten musikalischen Inhalts: einen Gesangsduettbrief, eine Sonate von Edistel für Pianoforte und Geige u. s. w. Das briefliche Konzert fiel glänzend aus und erfüllte alle Diejenigen, welchen es vergönnt war, dem höchst interessanten Versuche beizuwohnen, mit grosser Befriedigung. Der neue Phonograph unterscheidet sich von seinem Vorgänger dadurch, dass die Sprachnoten nicht, wie seither, in eine Zinkplatte, sondern in eine Wachsscheibe gemacht werden, und zwar setzt dieselbe unter einem runden Metallplättchen in der Grösse eines Fünfmarkstückes. Diese vibrirende Platte setzt einen feinen Stift in Bewegung, der die darunter befindliche Wachsschicht äusserst fein punktirt. Die zu übermittelnden Worte werden gegen die vibrirende Metallplatte gesprochen, und die Wachsplatte, welche durch eine mechanische Vorrichtung langsam in Umdrehung versetzt wird, kann nach vollendeter Rede entfernt und als einfacher Brief der Post übermittelt werden. Durch Einsetzung in eine entsprechende Maschine wird durch Gegenwirkung das gewünschte Resultat erreicht. Edison beabsichtigt, wöchentlich derartige Phonogramme seinen Londoner Geschäftsfreunden zu übermitteln. Auch wurden bereits im Crystal Palace gelegentlich des „Händel-Festes" phonographische, „für Professor Edison bestimmte Aufnahmen" gemacht. Auf einer der Seitengalerien hatte nämlich Oberst Gouraud mit einigen Assistenten Posten gefasst und verfertigte daselbst seine Phonogramme der Musik. Die kleinen Wachsscheibchen werden sodann nach Menlo Park geschickt.

— Ein neues Musikinstrument. „Hat meine Tochter nicht ein ausgezeichnetes Pianino?" — „Gewiss, aber Sie sollten es lieber Pianona nennen." — „Weshalb denn?" — „Bis jetzt habe ich nur fortissimo spielen hören, piano nie."

Bayreuth. Die Eröffnung der Festspiele erfolgte vor vollbesetztem Hause. Die im ganzen prächtige Vorstellung des „Parsifal" wurde nach dem ersten Akte mit jubelndem Beifall aufgenommen. Van Dyck als Parsifal war überraschend gut und hatte grossen Erfolg; neben ihm und Frau Materna sind noch besonders die Sänger Scheidemantel (Amfortas) und Plank (Klingsor) zu erwähnen. Unter den Anwesenden waren die Herzogin Vera von Württemberg, die Herzogin Amalie von Bayern, Prinz Ludwig von Hessen und Prinz Alexander von Battenberg. In Folge des herrlichen Wetters waren Strassen und Gasthäuser die ganze Nacht hindurch festlich belebt.

Graz. In der Musikbildungsanstalt des Herrn Jacob Stolz fand, wie alljährlich nach den vorangegangenen Prüfungsaufführungen, ein Prüfungskonzert im landschaftlichen Rittersaale statt, das, wie alle dortigen Schüler-Aufführungen bereits, einen vorzüglichen Erfolg hatte. Das Programm wies eine Auswahl der besten Werke der Klavier-Literatur auf. — Die Stolz'sche Musikschule wirkt schon seit vielen Jahren sehr erfolgreich; die meisten Lehrkräfte, die an derselben wirken, sind in der Anstalt herangebildet worden. — Auch der seit kurzer Zeit eingeführte Gesangunterricht hat schöne Erfolge aufzuweisen.

Karlsruhe. Im Laufe des Monats Juni fanden im hiesigen, unter Leitung des Herrn H. Ordenstein stehenden Konservatorium fünf Prüfungsaufführungen statt, welche von der Leistungsfähigkeit der noch jungen Anstalt überaus rühmliches Zeugniss ablegten. Die Kammermusikaufführung bekundete, wie sorgfältig das so hochwichtige Zusammenspiel mit anderen Instrumenten gepflegt wird. Zur Aufführung kamen: Trio (C-dur) 1. Satz von Mozart, Sonate für Klavier und Violine (D-dur) 1. und 2. Satz von L. v. Beethoven, Trio (G-dur) 1. und 2. Satz von L. v. Beethoven, Trio (Es-dur op. 1) 1. und 2. Satz von L. v. Beethoven, Sonate für Klavier und Violine (G-moll op. 4) von Friedrich Gernsheim. Die Ausführenden wurden ihren zum Theil schwierigen Aufgaben in erfreulicher Weise gerecht; die Sonate von Gernsheim wurde sogar mit künstlerischem Schwunge ausgeführt. Die Prüfung für das Solospiel brachte folgendes abwechslungsreiche Programm: Präludium und Toccata (D-moll) von Vinc. Lachner, Gavotte (C-dur) von Julius Schulhoff und Valse impromptu von Fr. Liszt, Largo für Violine, Mazurka (B-dur) von Benjamin Godard, Sonate (D-dur) 1. Satz von Hummel, Präludium und Bourée aus der A-moll-Suite von Seb. Bach, Largo con Variazioni aus der D-moll-Suite von Joach. Raff. Sämmtliche Mitwirkende zeigten sich als auf dem besten Wege zu einer gesunden und was die Hauptsache ist, zu einer durchgereiften Virtuosität. Die beiden letzten Nummern des Programms wurden mit einer Beherrschung und künstlerischen Reife vorgetragen, wie man ihr im Allgemeinen nur im Konzertsaale begegnet. Die beiden letzten Prüfungen, welche den Vorbereitungsklassen gewidmet waren, boten in den vorgeführten 38 Nummern durchweg saubere und von gründlicher Anweisung Zeugniss gebende Leistungen. Man hatte den Eindruck, den Ergebnissen einer Methode

gegenüber zu stehen, welche frei von aller Dressur, Technik sowohl als Auffassung gleichmässig, im natürlichen Gange fortschreitend und in einer dem jugendlichen Alter angemessenen Weise, ausbildet. Nach unserer Meinung hat das Konservatorium für Musik zu Karlsruhe durch seine diesjährigen Schlussprüfungen den vollgültigen und unwidersprechlichen Beweis geliefert, dass es trotz seiner Jugend sich jeder altberühmten derartigen Anstalt ebenbürtig zur Seite stellen kann.

Leipzig. Die Leitung des von dem verstorbenen Professor Dr. Karl Riedel gegründeten Riedel-Vereins ist dem Universitäts-Musikdirektor Dr. Hermann Kretzschmar übertragen worden.

London. In einer grossen im Mansion-House zu London unter dem Vorsitze des Lord Mayor De Keyser und der Beteiligung hervorragender Musiker und Musikfreunde abgehaltenen Versammlung wurde beschlossen, in London ein Konservatorium für die gehörige Ausbildung von Opernsängern und -Sängerinnen in's Leben zu rufen. Ein aus dem Lordmayor, Viscount Folkestone, Lord Charles Bruce, Sir George Grove, Dr. Mackenzie, Mr. Wood Gill, Mr. Carl Rosa, Mr. W. H. Cummings, Mr. Chappell, Dr. Villiers Stanford und Mr. Littleton zusammengesetzter Ausschuss wurde mit der Ausführung der nötigen Vorarbeiten betraut.

Bücher und Musikalien.

Hugo Riemann, Op. 50. Die allerersten Etüden. 25 kleine instruktive Stücke. Leipzig, Fr. Kistner. „Die kleinen Etüden, — in der Schwierigkeit noch etwas leichter, wie Bertini's Op. 100 —, eignen sich als sehr wertvolles Material zur ersten technischen Ausbildung, da sie Bedacht nehmen, sowohl die Beweglichkeit der einzelnen Finger bei stillstehender Hand, wie rhythmisches und dynamisches Verständnis anzubahnen. Dazu haben die kleinen Stücke einen hübschen melodischen Zug. Sie sind natürlich mit den vom Verfasser eingeführten Phrasierungszeichen versehen. Wir hätten hier einen Wunsch auszusprechen, nämlich dass der Autor allen seinen Neukompositionen eine kurze Erklärung der darin eingeführten Zeichen voraussschicken möchte. Es giebt noch immer eine Anzahl Pädagogen, die sich mit seiner neuen Lehre wenig oder gar nicht beschäftigt haben: von solchen wird ein Werk wie das vorliegende, sofort aus Bequemlichkeit oder Mangel an Verständnis bei Seite geschoben, — wo hätten sie auch Zeit und Lust, des Verfassers gelehrte Werke erst anzuschaffen und nachzuschlagen! — während eine einfache Deutung ganz von selbst in seine Ideen einführte. Ebenso wäre es so einfach gewesen, den ersten kleinen zu transponierenden Tonleiterübungen Fingersätze hinzuzufügen, als in einer Fussnote auf zwei oder drei andere Werke hinzuweisen. Wer hat immer gleich das ganze Material beisammen? Die ausgesprochenen Wünsche sind im eigenen Interesse des Autors von einem warmen Verkämpfer seiner reformatorischen Ideen hier ausgesprochen.

J. Pischna. 60 fortschreitende Uebungen für Klavierspieler. Herausgegeben von Anton Door. Berlin, N. Simrock.

Diese technischen Studien zeichnen sich vornehmlich dadurch vor ihren vielen Kollegen aus, dass sie ganz eigenartig beide Hände von Anfang an gleichzeitig ganz verschiedene Uebungen ausführen lassen, wodurch jedenfalls Unabhängigkeit und Selbständigkeit der Hände erreicht werden wird. Die Studien sind äusserst vorteilhaft in der Erfindung schwieriger Passagen bei ungewohnter und komplizierter Handlage, um alle Schwächen der einzelnen Finger möglichst auszugleichen. Die überwiegend grösste Zahl derselben, alle die, welche für beide Hände verschiedene Uebungen vorschreiben, sind mit Stillfingern auszuführen und wegen ihrer oft grossen Schwierigkeit in langsamem Tempo vorgeschrieben, während alle solche, die mehr Passagen-Geläufigkeit erzielen, mit losen Fingern und schnellem Tempo auszuführen sind. Ausserdem sind aber auch Terzen, Sexten, Oktaven, vollstimmige und gebrochene Akkorde, Sprünge u. s. w. vertreten. Wir halten das Werk für ein vorzügliches Studienmaterial zur Erreichung der heut verlangten virtuosen Technik.

Hugo Reinhold, Op. 47. Variationen für Pianoforte. — — Op. 48. Intermezzi. Leipzig, Fr. Kistner.

Opus 47 hat ein kurzes ansprechendes, aus klangvollen Akkorden zusammengefügtes Thema. Die Variationen sehen aber mehr aus, als wären sie in der Schulstube gefertigt; auf diesem Gebiet verlangt man heutigen Tags doch etwas mehr. Das zweite Werk enthält vier „Intermezzi“, No. 1 gleicht mehr einer präludierenden Einleitung, 2 und 3 bergen einige ansprechende Motive und 4 ist dadurch auffallend, dass es $^6/_8$ Takt und Es-dur vorschreibt, während das einsetzende Motiv in B dur und unverkennbarem $^3/_4$ Takt gehalten ist. Letzterer bleibt auch durchweg vorherrschend, wenn gleich sich der Komponist an einigen Stellen durch die Trennung der Achtelbalken Mühe giebt, klar zu machen, dass er $^6/_8$ Takt meint. Glauben wird's ihm schwerlich jemand.

Gaby Eberhardt, Op. 88. Fünf Stücke in leichter Spielart. Carl Paez, Berlin.

Kleine Unterhaltungsstücke für Anfänger in bekannter Weise, die ganz frisch und freundlich erklingen, wenn sie den kindlichen Ton auch nicht immer recht überzeugend treffen, doch zur Abwechselung willkommen zu heissen.

C. Eschmann-Dumur: Guide du jeune Pianiste. Seconde Edition, revue et augmentée. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Wir hatten als vor einigen Jahren die erste Ausgabe dieses „Führer's“ erschien, auf die Vorzüglichkeit desselben hingewiesen. Dass er sich ebenfalls die Gunst der klavierspielenden Welt erobert, bezeugt die so rasch erforderliche zweite Auflage desselben.

Der Verfasser ist in dieser seiner ursprünglichen Anlage getreu geblieben, nur und überall Erweiterungen hineingetreten, der Stoff durch manches Werk der älteren und neueren Literatur vermehrt. Die Neuauflage ist durch einen Artikel über den Ursprung und die Entwicklung des Klaviers eingeleitet, dem sich die Aufzählung der namhaftesten Klavierbauer anreiht. Es folgt die geordnete Reihenfolge der grösseren Studienwerke, dann methodische Werke, die beim allerersten Unterricht zu verwerthen sind, und einer Reihe der frühesten Erholungsstückchen zur Methode. Darauf folgt die Aufführung der vorzüglichsten technischen Studien und dann erst der eigentliche Führer, das Material wie früher in 26 Stufen geordnet. Jede derselben wird durch einen Sinnspruch eingeleitet, der Schwerpunkt aber ist hauptsächlich den klassischen Meistern zugewandt, aber auch alle modernen Meister, so weit ihre Werke künstlerischen und instruktiven Werth besitzen, sind in reicher Fülle herangezogen. Jedem hervorragenden Werke folgt eine kürzere oder längere Besprechung seines Inhaltes oder Werthes, vielen Komponisten ist eine biographische Skizze und ihre Bedeutung in der Tonkunst hinzugefügt, in zweifelhaften Fällen den Kompositionen die Anfänge in Noten beigegeben. Zur raschen Orientirung dient am Schluss die alphabetische Liste aller im Werke vertretenen Komponisten und die Angabe der verschiedenen Seitenzahlen, wo ihre Werke zu finden sind. Das Buch hat einen Umfang von 344 Seiten. Stoff und Gruppirung ist nach jeder Richtung vorzüglich zu nennen; unter den mannigfachen Handbüchern dieser Gattung können wir dem vorliegenden einen Platz in erster Reihe anweisen.

C. Eichler. Sammlung beliebter Kinderlieder in leichtem Klaviersatz bearbeitet. I. Abth. Fünfte verbesserte Auflage. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, (vormals Ed. Hallberger.)

Liedersammlungen für unsere klavierspielenden Kleinen sind immer willkommen, und dass das vorliegende Werk sich bereits der 5. Auflage erfreut, spricht am besten für seinen Werth, für die Vorliebe und das Bedürfniss nach solchem Stoff. Die erste Abtheilung enthält 25 der beliebtesten Liederchen, der Satz ist einfach und klar, Phrasirung und Fingersatz genau beachtet, die Texte den Liederchen hinzugefügt. Die Sammlungen —, es sind im Ganzen 4 —, sollen keine Klavierschule repräsentiren, sondern nur als Unterhaltungsstoff neben einer solchen verwandt werden. *A. M.*

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Karl Kliebert, op. 6. Lieder am Herde (München, Jos. Aibl). Drei kleine Klavierstücke — Mendelssohns leichteren Liedern ohne Worte.

Iwan Knorr, op. 2. 6 kleine Stücke (Leipzig, Fr. Kistner) — Kiel, op. 57.

Vierhändig.

R. Franck, op. 11. 3 vierhändige Stücke in Kanonform. (Magdeburg, Heinrichshofen.)

Anregung und Unterhaltung.

Beethovens Vater, selbst ein „guter Musiker", liess ihn schon als ein kleines Bübchen auf einem Bänkchen vor dem Klavier stehen und üben, erhielt, wenn es Thränen kostete, ja, manchmal fehlten auch Schläge nicht, der Vater war sehr streng. Doch das Strenge hatte früh Erfolg. Ja, wir besitzen folgendes „Avertissement" aus Köln: „Heut, dato den 26. Martii 1778, wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengasse der Churkölnische Hoftenorist Beethoven die Ehre haben, zwei seiner Scholaren zu produziren, nämlich: Madlle Averdonc, Hofaltistin, und sein Söhnchen von 6 Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, Letzterer mit verschiedenen Klavier-Konzerten die Ehre haben, aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichelt, um je mehr, da Beyde zum grössten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben. Der Anfang ist Abends um 5 Uhr. — Die nicht abonnirten Herren und Damen zahlen einen Gulden." Warum der kurkölnische Hoftenorist hier wie in der obigen Dedication der Sonaten sein „Söhngen" um ein Jahr jünger machte, ist leicht zu ersehen: das „Wunder" war dann um so grösser.

* * *

Die Pfeifsprache. In der Anthropologischen Gesellschaft hielt Premier-Lieutenant Quedenfeldt unlängst einen Vortrag über die „Pfeifsprache" auf der Insel Gomera, einer der Kanarischen Inseln. Als er mit einem Führer auf einem Ausflug durch die Insel begriffen war, tönte ihm aus der Ferne ein Pfiff entgegen, den der Führer beantwortete. Gefragt, was das bedeute, erklärte der Letztere, er habe auf die Frage, mit wem er gehe, geantwortet: „Mit einem Engländer". Nach Quedenfeldts Angaben sind die Bewohner von Gomera, bis auf wenige Honoratioren in den kleinen Städtchen, alle im Stande, durch die Pfeifsprache, jede beliebige einfache Unterhaltung auf Entfernungen, in welchen das gesprochene oder geschrieene Wort verhallt, zu führen. Für jede einzelne Silbe haben sie einen besonderen Ton. Das Pfeifen geschieht mit den Lippen und der Zunge, doch bedienen sich Manche auch der Hilfe eines oder zweier Finger. Diese ethnologisch merkwürdige Eigenthüm-

lichkeit scheint ihren Grund in den eigenartigen örtlichen Verhältnissen von Gomera zu haben. Die Insel ist nämlich so stark zerklüftet, dass Leute, welche nahe bei einander wohnen, oft stundenweite Umwege machen müssen, um zu einander zu kommen und mit einander sprechen zu können, und so bedienen sie sich denn der gellenden Pfiffe, aus denen sich die Pfeifsprache entwickelt hat.

* * *

Es ist von einem egoistischen Musiker die Rede und zwar nicht in sehr schmeichelhafter Weise. „Jetzt merke ich erst“, ruft Jemand, der ihn vertheidigt, „wie viel Friede der Mann hat“ — „Er? Feinde?“, erwidert ein Kollege, „wie käme er zu Feinden, er, der nie Jemand irgend eine Gefälligkeit erwiesen?“

Anzeigen.

95000 Exemplare sind von **Urbachs Preisklavierschule** (preisgekrönt durch die Herren Kapellmeister Reinecke in Leipzig, Musikdirektor Seiss in Köln, Professor Theodor Kullak in Berlin) binnen 8 Jahren abgesetzt. Zu beziehen durch jede Buchhandlung, sowie von **Max Hesse's Verlag Leipzig**, Johannesgasse 30.

Klavierschule v. Adolf Hoffmann.

I. Theil, 236 S., 3 Bücher r Mk 2.50. Alles erklärt. **Buch 1.** Nur Violinnoten. **Buch 2.** Bassnoten, 16tel, leichtere Verzier., Tonl. C bis H u. F. **Buch 3.** 32stel, schwerere Verzier. u. Theilungen, ebenso Tonleiter, Tonl. E bis Ges, **Quintenzirkel für Klavierspiel**, Regulier. [34]

C. A. Challier & Co., Berlin.*

*) Auch durch den Verfasser, Händelstr. 14.

Emmer-Pianinos, von 440 M., **Harmoniums** v. 120 Mk. an u. **Flügel,** 10jähr. Garantie. Abzahlung gestatt. Bei Baar Rabatt und Francozendung. [10]

Wilh. Emmer, Berlin C., Seydelstr. 20. Auszeichnungen: Dresd., Staats-Med. etc.

Im Verlage von Rosenthal & Co., Berlin, Johannisstrasse 20 ist erschienen:

Heft V der musikpädagogischen Flugschriften. Herausgegeben von Prof. Emil Breslaur.

Beethoven's, Mozart's, Haydn's und Clementi's Sonaten,

nebst **J. S. Bach's Präludien und Fugen aus dem wohltemperirten Klavier** in ihrer Folge beim Unterricht.

Von **Louis Köhler** und **Schwarzlose.**

Preis 40 Pf.

Fehlende Nummern des „Klavier-Lehrers" können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. **Die Expedition.**

Königliches Conservatorium für Musik in Dresden. [56]

Beginn des **Wintersemesters am 1. September. Aufnahmeprüfung am selben Tage Nachmittags um 3 Uhr.** Prospect, Lehrplan, Verzeichniss der Lehrer, auch Jahresbericht durch das Sekretariat des Königl. Conservatoriums.

Das Directorium.

Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfung findet **Mittwoch, den 3. October,** Vormittags 9 Uhr statt. Der Unterricht erstreckt sich auf **Harmonie- u. Compositionslehre,** Pianoforte, Orgel, Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete, Posaune, Harfe — auf Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel — Direktions-Uebung, Solo- und Chor-Gesang und Lehrmethode, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage, Geschichte und Aesthetik der Musik, italienische Sprache und Declamation — und wird ertheilt von den Herren: Professor **F. Hermann,** Professor **Dr. R. Papperitz,** Organist zur Kirche St. Nicolai, Kapellmeister Professor **Dr. C. Reinecke, Th. Coccius,** Universitäts-Professor **Dr. O. Paul, Dr. F. Werder,** Musikdirector **Dr. S. Jadassohn, L. Grill, F. Rehling, J. Weidenbach, C. Piutti,** Organist zur Kirche St. Thomä, **J. Lammers, B. Zwintscher, H. Klesse,** kgl. Musikdirector Professor Dr. **W. Rust,** Cantor an der Thomasschule, **A. Reckendorf, J. Klengel,** Kammervirtuos **A. Schröder, R. Bolland, O. Schwabe, W. Barge, G. Minke, F. Gumpert, F. Weinschenk, R. Müller, A. Brodsky, P. Quasdorf, E. Schönecke, H. Sitt, W. Rehberg, C. Wendling, T. Gentzsch, P. Homeyer,** Organist für die Gewandhaus-Concerte, **H. Becker,** Frau Prof. **A. Schimon-Regan,** d. Herren **A. Ruthardt, G. Schreck, C. Beving, F. Freitag.**

Die Einweihung des **neuen grossen Gebäudes,** welches von der **Stadt Leipzig** dem Königlichen Conservatorium errichtet worden ist, hat am 5. Dezember 1887 stattgefunden.

Die Direction der hiesigen **Gewandhaus-Concerte** gewährt den Schülern und Schülerinnen des Königlichen Conservatoriums freien Zutritt nicht nur zu den sämmtlichen General-Proben der in jedem Winter stattfindenden 22 Gewandhaus-Concerte, sondern in der Regel auch zu den **Kammermusik-Aufführungen,** welche im Gewandhause abgehalten werden.

In den Räumen des Instituts sind zu Unterrichtszwecken drei Orgeln aufgestellt.

Mit Rücksicht auf die Befähigten zu ertheilende vollständige Ausbildung für die Oper ist in dem neuen Hause eine **Uebungs-Bühne** errichtet.

Das Honorar für den Unterricht beträgt jährlich 360 Mark, welcher in 3 Terminen: Ostern, Michaelis und Weihnachten, mit je 120 Mark pränumerando zu entrichten ist. Ausserdem sind bei der Aufnahme 10 Mark Einschreibegebühr zu zahlen.

Ausführliche Prospecte werden vom Directorium unentgeltlich ausgegeben, können auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, Juli 1888. [57]

Das Directorium des Königlichen Conservatoriums der Musik.

Dr. Otto Günther.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine
und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 16 | **Berlin, 15. August 1888.** | **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Johann Wilhelm Hässler.

Mützenmacher und Musiker.

(Fortsetzung)

In meinem vierzehenden Jahre wurde ich wider mein Erwarten zum Organisten an der Barfüsserkirche gewält. Diese frühzeitige Ehre söhnte meinen Vater wieder in etwas mit der Musik aus und weil er zugleich das Unschikliche einsahe, wenn der Herr Organist zu Hause wieder den Lehrjungen machen muste: so lies er mich mit allen Formalitäten zum Gesellen erklären. — So sehr ich mich auf mein nun eintretendes Wanderjahr gefreut hatte: so unangenehm war es mir, dass mein Vater die Reiseroute machte. In einer Hand den Pass, als Organist, nebst einem offenen Empfehlungsbrief von meiner Kircheninspekzion, und in der andere eine gedrukte Kundschaft als Geselle ging meine Beine gerades Weges nach Bauzen in der Oberlausiz, wo mein Vater erzogen war, seine Profession gelernt, und auch noch drei Schwestern am Leben hatte.

Mein erster Gang war zu dem liebenswürdigen Hofmechanikus und Organist Gössel, meinem nun verewigten Freunde, und mein zweeter — in die Kirche, wo ich durch mein Orgelspielen sogleich bekant wurde. Es war eben Landtag. Der damalige Herr Senator, izige Burgemeister Heering, ein grosser Musikfreund, hatte die Güte, mich bei dem Landshauptmann, Herrn von Schönberg einzuführen, wo man mich zu hören wünschte. Ich bat mir ein Klavier aus, weil ich schon damals die kleinen Fortepianos nicht liebte. Mein Vortrag hatte das Glük, zu gefallen, und die Frau Landshauptmannin verlangte meinen Unterricht, welchem Beispiel so viele folgten, dass in kurzer die meisten Stunden des Tages besezt waren.

Im nächsten Sommer hatte diese gnädige Dame, die mein Glük wünschte, die grose Güte, mir einige Empfehlungsbriefe nach Dresden zu geben, die gleich so viel wirkten, dass mir, da keine Bedienung offen war, einige Informazionen bei Hofe aufgetragen wurden. Ich habe vergessen zu sagen, dass meine beinahe knechtische Furcht vor meinem Vater, mich keinen Schritt thun lies, ohne ihn davon zu benachrichtigen. Das hatte ich auch izt gethan, aber zu meinem grossen Verdruss. Mein Vater war zu der Zeit in Dresden geboren, wo der Hof am meisten glänzte. Der gute Mann überlegte aber nicht, wie viel der Abstand der Zeit verändert habe, und dass die damaligen Sitten nicht mehr die vorigen wären. Ueberdiess war ich ja auch zu weit von dem entfernt, was man eigentlich Hof nennt, als dass er einen wesentlichen Einfluss auf meinen Karakter hätte haben können. Demungeachtet war er so sehr für mein geistliches Wol besorgt, dass seine Antwort Entfernung, und

alle Ausbrüche des väterlichen Zorns drohte, wenn ich nicht sogleich Dresden verlassen, und nach Bauzen zurükkehren würde.

Ich that es, ohne mich von Jemanden zu beurlauben. Meine plözliche Wiedererscheinung muste die Frau von Schönberg befremden. Womit ich mich entschuldigte, weis ich nicht mehr, denn ich schämte mich, ihr die Wahrheit zu sagen. Noch izt muss ich vor den Augen der Welt, dieser Dame für ihre menschenfreundliche Absicht danken, von der ich nur keinen Gebrauch machen konte. Ich sezte nun meine Informazionen in Bauzen wieder fort. Unter meinen Scholaren war die Tochter eines Kaufmanns, der nach England handelte. Ein Kaufmann aus London, der ihn eben besuchte, lies mir den Antrag thun, ihn bis Amsterdam zu begleiten, von da er mich nebst einem Geschenke von 50 Thalern frei wieder nach Bauzen zurükbringen lassen wolte; würde ich ihn aber bis London begleiten; so solte ich so lange bei ihm bleiben, bis sich eine Gelegenheit zu meiner Selbsterhaltung gefunden haben würde. Hätte ich doch nur diesmal nicht nach Hause geschrieben! — Die Folge mit umgehender Post war der Befel, sogleich nach Erfurt zurükzukommen.

Ich war nicht lange wieder hier, als ich durch Vermittlung meines Vetters, des Herrn Hofraths Baldinger in Marburg, damaligen Professor zu Jena, einen sehr vortheilhaften Ruf nach Kurland erhielt, und — ich durfte ihn nicht annehmen.

Kurz darauf kam ich durch die Empfelung dieses für mein Glük so besorgten Freundes, mit dem Herrn Generalchirurgus Theden zu Berlin in Briefwechsel. Dieser Menschenfreund that mir den Vorschlag, zu ihm zu kommen, und so lange bei ihm zu wohnen, bis er mich auf irgend eine gute Art versorgt sähe: und ich durfte abermals nicht. Beinahe hätte ich hier die Pflichten des kindlichen Gehorsams vergessen — aber ich fasste mich.

Der lezte Wille meines Vaters, der bald darauf starb, hies mich auf alles Verzicht thun, und verband mich, meiner Mutter in der Fabrik beizustehen. So gingen einige Jahre hin, wo meine Stunden mit Fabrikarbeit, Klavierübung, Informazionen und Lektüre wechselten.

1771 reiste ich zum erstenmal nach Hamburg. Meine Reise ging über Göttingen, wo ich die Ehre hatte, den Herrn Forkel kennen zu lernen, dessen seltene Fertigkeit in Abspielung Sebastian Bachischer Fugen ich um so mehr bewundern muste, da er sie grösten-theils durch eignen Fleis erlangt hatte. — In Hamburg solte mein erster Besuch natürlich dem grosen Emmanuel Bach gelten, und ein kleines Misverständnis machte zu meiner Beschämung, dass er mir zuvorkam. Ein auswärtiger Kaufmann, der mit Instrumenten, die er in Thüringen bauen lies, nach Petersburg handelte, und in eben dem Gasthofe seine Niederlage hatte, wo ich wohnte, war so gefällig, mir ein Klavier auf mein Zimmer bringen zu lassen. Ich stand eben dafor, und spielte ein Stük aus Sebastian Bachs wol temperirten Klavier, als der Herr Kapellmeister hereintrat. Dies vorzügliche Werk seines grosen Vaters bei mir zu finden, und zu erfahren, dass ich ein Thüringer, und musikalischer Enkel von ihm sei, galt ihm hier mehr als tausend Empfelungsbriefe. Ich hörte ihn vierzehen Tage nach einander, und weil zugleicher Zeit der italiänische Tenorist Morcheam gegenwärtig war, dem er täglich ein paar Arien mit dem Flügel akkompagnirte, so wurde ich auch mit diesem Teil der praktischen Musik bekannt, von dem ich, bei aller Kentnis von Generalbass und Harmonie noch wenig wuste.

Nachdem ich hier, und in Lübek, meiner Mutter durch Verzeigung unserer Fabrikwaaren einige Kunden erwerben, und im Hafen von Travemünde ein Stük Dorsch verzehrt hatte, kehrte ich wieder nach Erfurt zurük.

1773 wurde der Plan zu einer grosen musikalischen Reise gemacht, die ich zu Anfang des Oktobers unfelbar antreten wolte, die mir aber durch einen wunderlichen Zufall wieder vereitelt wurde. Ich war eben im Begrif, abzureisen, als ich hörte, dass Alzeste von Wieland und Schweizer in einigen Tagen zu Weimar gegeben werden solte, und meine Reise blieb noch verschoben. Allen Fremden, die dieser Oper zusehen, war nicht nur der freie Eintritt verstattet, es wurden ihnen auch die bequemsten Pläze angewiesen. Einer solchen ausdrüklichen Anweisung zu Folge, wurde ich zwischen mehrere Fremde beiderlei Geschlechts, ganz nahe an das Theater gebracht. Es war die erste Oper, die ich hören solte. Da nun meine Erwartung mit jeder Sekunde stieg, war es natürlich, dass ich endlich gegen alles, was um mich herum vorging, taub wurde, und kaum die Aufziehung des Vorhangs erwarten konte.

Auf eine sehr unangenehme Art wurde ich aus dieser erwartungsvollen Extase gerissen. „Monsieur! den Augenblik Plaz gemacht!" rief ein Mann, der, wie ich nachher erst erfuhr, ein Mann vom Stande, und dem die innere Aufsicht des Komedienhauses aufgetragen war. — „Gilt das mir?" — Den Augenblik Plaz gemacht, oder ich lasse Sie mit der Wache wegführen! — An einem Orte, wo ich nur aus Gnade sein durfte, konte ich nicht halsstarrig sein. Unglüklicher Weise muste ich mich umsehen, und erbliken, dass alle übrige Personen ruhig auf ihren Sizen blieben. Mein Blut verwandelte

sich in Feuer, da ich sahe, dass es persönliche Beleidigung war, die nur mich allein gelten solte. Izt würde ich das äusserste abgewartet haben, wenn nicht der wiederholte Zuruf eines zur Seite stehenden Freundes und das ängstliche Benehmen des mir zunächst gesessenen Frauenzimmers, mich noch zum Weggehen bewogen hätten. Nun war ich doch auch in einer Oper gewesen! — Und hatte nichts weiter gesehen und gehört, als die Worte Azetens: Komt Kinder! lasst zum leztenmal an diese Brust euch drüken! — Eine Stelle, die auch bei der ruhigsten Gemüthsverfassung mich in Bewegung gesezt haben würde — und gerade da muste mein äuserst gespantes Nervensystem auf eine so unangenehme Weise erschüttert werden! — Dem Menschenkenner wird es begreiflich sein, wenn ich versichere, dass mein Leben hier in Gefar war. — Erst nach Mitternacht konte ich mich erholen, ein Billet an den Mann zu schreiben, der mich so beleidigen konte. In Ausdrüken wie ich sie einem Manne vom Stande schuldig war, bat ich nur um die Erklärung, ob man mich etwa mit einem andern Fremden verwechselt hätte, der sich einst ungebührlich aufgefürt haben mögte. Unglüklicherweise meinten es meine Wirtsleute und meine Reisegesellschaft zu gut mit mir. Die Ersten behielten das Billet zurük, und die lezte riss mit Gewalt mich in den Wagen. Die Folge davon war, dass ein weniger überlegter Brief, den ich nun von Hause aus schrieb, mich in eine Menge von Verantwortungen und Weitläuftigkeiten zog, die bei dem stärksten Betrieb, meine Reise um einen vollen Monat verzögerten. Petersburg war der Hauptort, wohin ich über Leipzig, Dresden, Berlin u. s. w. gehen wolte: allein der fatale Handel in Weimar hatte meinen Mut so sehr gebeugt, dass ich Erfurt ganz niedergeschlagen verlies, und spät im November in Leipzig ankam.

Ich machte mich sogleich mit denen Herren Hiller, Doles, Löblein, Neefe, und andern vorzüglichen Tonkünstlern des öffentlichen Konzerts bekant, das mir wegen des gleich guten Ausdruks in der Sinfonie, sehr wohl gefiel. Ich gab hie und da Proben meines Klavier- und Orgelspiels, nur vergas ich dabei meiner schwindsüchtigen Kasse zu gedenken. Ich hätte den reisenden Virtuosen machen, und mich öffentlich hören lassen sollen: allein ein gewisser Eigensinn hielt mich davon zurük, und — meine Kasse war gesprengt. Zurüke zu gehen, schämte ich mich, und vorwärts konte ich nicht. Ich wünschte in einigen guten Häusern Unterricht zu geben: allein niemand war da, der ihn verlangt hätte, zween Studenten ausgenommen. Erst nach drei Vierteljahren löste mir ein, mir unbekanter, Geistlicher das Räzel, indem er mich versicherte, dass ein schwacher Kunstverwandter ausgebreitet habe: ich sei gar nicht zu bezahlen.

Hier darf ich meines lieben Freundes, des Herrn Musikdirektors Türk in Halle damaligen Violinspielers bei dem Konzert in Leipzig, nicht vergessen. Ich hatte das Vergnügen, ihm etwa drei Monate, über Emanuel Bachische Klaviersonaten, in Hinsicht auf Vortrag und Applikatur, einige Anweisung zu geben. Dass ich aber mehr Antheil an dieses Mannes Geschiklichkeit haben solte, wie man jüngst in einer Rezension über einen Theil seiner Klaviersonaten zu glauben schien, ist eine Ehre, die ich öffentlich verbitten muss.

Eben damals wurde in Leipzig ein Klaviermeister für eine adeliche Familie in Kurland gesucht, und Herr Löhlein hatte Auftrag und Reisegeld dazu. Herr Türk war zuerst dazu ersehen, allein weil ihm das Kantor- und Musikdirektorat in Halle schon so gut als gewis war, schlug er diesen Ruf aus. Warum aber ich das nämliche that, — das weis ich zur Stunde selbst noch nicht.

Durch Herrn Hiller auf die freundschaftlichste Art ermuntert, schrieb ich damals meine ersten Sonaten fürs Klavier. Während dieser Zeit erhielt ich einige Einladungsbriefe vom Herrn Professor Baldinger, der izt in Göttingen war. Der mit Ruhm bekante Privatmusikus, Herr Tromliz zu Leipzig, vereinigte sich mit mir zu einer kleinen musikalischen Reise nach Göttingen und Kassel, da doch meine grose Reise durch den Weimarischen Handel nun einmal verstellt war.

In Kassel genoss ich ungestört das Vergnügen, den Ezio von Hasse mit königlicher Pracht aufführen zu sehen. In Göttingen gaben wir Konzert: allein mein schwankender Begrif von aller Virtuosenschaft, kam genau mit dem Erfolg desselben überein. Herr Tromliz eilte zu den Seinigen zurük, und ich wolte mich noch einige Zeit daselbst aufhalten. Er nahm daher die bei unserm gemeinschaftlichen Konzert gewonnenen baaren Gelder grösstentheils zu sich, und wies mich auf die noch ausenstehenden bei einem Edelmanne an, der Bürge dafür wurde, und durch den ich endlich — Elf Taler erhielt. Wären es doch nur zehne gewesen, um meine Auslage für die Musikanten vergessen zu können!

Weit artiger war die Aufführung des Herrn Forkels, für dessen Freundschaft und Rechtschaffenheit ich hier öffentlich zu danken verbunden bin. Träumte er sich etwa, dass ich länger als zween Monate in Göttingen bleiben, und durch Klavierunterricht, von dem er damals allein lebte, ihm Abbruch thun mögte: oder war es gewöhnlicher Zug seines Karakters: genug, der liebe Mann that mir den freundschaftlichen Vorschlag: Wir wolten ein paar Duetten von Müthel und Friedemann Bach mit einander einstudieren, und zum neuen Jahre in einem Extrakonzert

spielen. Ich konte um so weniger wider diesen Vorschlag etwas einzuwenden haben, da er mich aus lauter Freundschaft und Besorgnis für mein Interesse, bat, mich bis dahin mit meinem Klavierspielen rar zu machen, damit man desto neugieriger, und unser Auditorium desto zahlreicher werden mögte. Ich gab mein Wort, und hielt es leider! nur zu pünktlich. Zween Monate und drüber, wo selten ein Abend ausfiel, spielten wir unsere Duetten. Es war natürlich, dass wir dadurch diese beiden Stücke so in unsere Gewalt bekamen, dass es im Nebenzimmer auch dem geübtesten Kennerohr hätte schwer fallen sollen, genau zu unterscheiden, ob Einer allein, oder Zween zugleich spielten. Die Herren Doktor Weiss, und Bibliothekar Hamberger zu Gotha, die beide damals noch in Göttingen waren, können es bezeugen, da sie unserer Uebung verschiedenemal beigewont haben. Da diese Spielart eben nicht allgemein ist, und am wenigsten damals in Göttingen war, so kränkt es mich noch izt, dass nicht einige Musikliebende Familien sie haben hören sollen. Während dieser Uebung verschafte mir der Herr Professor Baldinger die Bekantschaft mit einigen angesehenen Häusern, die mir aber wenig half, da ich mir sie eben so geschwind zu Feinden machte, indem ich ihre Zuvorkommenheit und Gastfreiheit mit der unverantwortlichsten Weigerung, auch nur ein Mennet zu spielen, belohnte: aber ich hatte Herr Forkeln mein Wort gegeben, von dem ich damals noch glaubte, dass ein teutscher Mann es halten müsse. Kurz vor Weihnachten zog sich der Ehrenmann plözlich zurük. Ich hatte die ganz ungewönliche Geduld, bis acht Tage nach dem neuen Jahre zu warten. Ich stellte mir nicht vor, so ausgelacht hintergangen zu sein, sondern vermutete Hindernisse. Aber Gott! wie war mir, als ich auf meine Anfrage, ein Billet von ihm erhielt, mit der Erklärung:

Ich habe nunmehr kein Gefül dazu.

Ich war ganz auser mir, mehr noch, als im Weimarischen Komödienhause: ich weinte für Bosheit, weinte bitterlich. Es gingen einige Tage hin, ehe ich mich von dem niederschlagenden Gefül einer so geflissentlich angelegten Intrigue nur in etwas erholen konte. Natürlich waren meine ökonomischen Umstände durch dieses Freundschaftsstükchen sehr zerrüttet, und eben so natürlich muste ich in den Ruf des eigensinnigsten und unerkentlichsten Menschen kommen. Ich ging zum Wirt in der Krone, nahm für einen gewissen Abend seinen Saal in Beschlag, und nun lud ich selbst die meisten Professoren auf ein Konzert ohne alle Begleitung ein. Einige Freunde unter den Studirenden bestritten die Kosten. Mein Eifer, mit dem ich einige Sonaten mit untermischten freien Fantasien auf dem Klavier spielte, wurde mit einer Aufmerksamkeit belont, für die ich jener ansehnlichen Versammlung noch izt danken muss.

Vielleicht wär ich nun noch einige Zeit in Göttingen geblieben, wenn nicht ein Geistlicher vom Harz, der eben zum Besuch da war, mich in aller Geschwindigkeit nach Klausthal geschwäzt hätte. „Nächstens sprach er, wird die Organistenstelle auf Klausthal vakant, die dreihundert und funfzig Taler Herzgeld, und vermutlich auch noch einige Akzidenzien einträgt. Gehen sie ohne Aufschub dahin, und seien Sie versichert, dass man Ihnen diese Stelle um so weniger versagen wird, da ich weis, dass Sie daselbst bekant sind, und geschäzt werden."

Ich reiste hin, und das erste, was ich erfuhr, war: dass der Herr Organist gar nicht gesonnen sei, seine Bedienung meinetwegen niederzulegen; und zweitens verwandelten sich die Dreihundert und funfzig Taler Gehalt in Einhundert und funfzig. Das war also abermals in den April geführt!

Ich machte einige angenehme Bekantschaften in Goslar und Osterrode, und da es mir auch in Klausthal nicht daran fehlte, beschloss ich, den Früling hier zu erwarten.

Erst zu Jakobi reiste ich zu meiner guten Mutter, die eben in Braunschweig zur Messe war. Hier lernte ich die Herren Kapellmeister Schwanenberg, Fleischer und Pesch kennen. Ersterm, der auch ausser seinem brillanten Klavierspiel, seinem Posten in jeder Beziehung Ehre macht, bin und bleibe ich für die angenehmen Unterhaltungen verbunden, die ich nachher, als ich die Messen selbst frequentirte, in seinem, mir schäzbaren Umgange fand. Die Folge eines, auf Klausthal vernachlässigten kalten Fiebers, und das Zureden meiner Mutter, bestimmten mich zur Rükreise nach Erfurt. Ich konte die Erschütterung des Fahrens und Reitens nicht vertragen, und muste mich mühsam bis Nordhausen zu Fusse fortschleppen. Hier nahm mich ein alter guter Bekanter auf und pflegte meiner so, dass ich in vierzehn Tagen meinen Weg mit der Post nach Langensalz nehmen konte, wo ich bei einem guten Freunde bis zu meiner Genesung blieb.

Bald hätte ich eines ziemlich komischen Auftritts zu gedenken vergessen, den ich in Nordhausen mit dem ohnlängst verstorbenen Organist Schröder hatte. Auf Veranlassung einiger dasigen Musikfreunde, die mich auf der Orgel hören wolten, foderte ich diesen alten Generalbassisten zu einem freundschaftlichen Wettstreit auf, dem er aber unter allerlei Vorwand auswich. Diese Zierereи, von der ich sonst eben kein Freund bin, machte mich hier nur neugieriger auf seine Spielart. Der Versuch, ihm unter der Hand erfahren zu lassen, dass ich den nächsten Nachmittag

auf dasiger Bergorgel spielen würde, gelang mir. Ich hatte kaum angefangen, als meine ausgestellten Kundschafter mich benachrichtigten, Herr Schröder sei da, und habe sich in einem Winkel der Kirche verborgen. Ich that sogleich einige abgesetzte Griffe, ohne Zeitmass, um meinen lieben Alten zu täuschen, den ich bei dem Arme hatte, ehe er sichs versahe. Hier wurde nun kein Widerspruch mehr angenommen. Ich fasste ihn, und liess ihn nicht, bis ich ihn auf der Orgelbank sah. Hier zierte man sich denn noch ein wenig, und mit einem innern Gefühl von überwiegender Würde hub er an.

Weil ich aber das, was er anfänglich spielte, unter keinen eigentlichen Titel zu bringen weiss, so will ichs hier so gut als es gehen will, beschreiben. Die Tonart, worinnen er anfieng und beschloss, war Es-moll. Mit der rechten Hand führte er nach einer mir gänzlich unbekannten, aber äusserst possirlichen Applikatur, eine aus lauter rukenden Viertelnoten bestehende Melodie, etwa nach Art der ersten Takte in der ersten Arie der Alzeste, zwischen Angst und zwischen Hoffen etc. wo noch Angst und Hoffnung so natürlich ausgedrükt werden, dass ich Alzesten leibhaftig zittern und hoffen hörte. Mit der linken Hand, wo durchaus der kleine Finger den Unisonum zum Pedal machte, hakte er in paren Achteln die Akkorde dazu. Zwischen durch sah mich der kleine Schalk ein paarmal mit der fragenden Mine an, ob ich auch wohl verstünde, was und worum er spielte, und nachdem er über den Koral: Auf meinen lieben Gott etc. einige sehr brave Veränderungen gemacht hatte, wovon die lezte ein feuriges Arpeggio mit vollem Werke war, ging er mit ein paar Griffen in As-moll über — sprang wie ein Bliz von der Bank und sagte mit halbverbissenem Lachen zu mir: „Nun fahren Sie hier fort!“ — ich that es, und führte nach einer gebundenen Fantasie, den Koral: Ach Herr mich armen Sünder, aus, machte zur schuldigen Dankbarkeit einige Veränderungen darüber, und schloss mit einem gezogenen Arpeggio, wozu ich mit dem rechten Fuss die Melodie und mit dem linken den Bass (versteht sich, nur in den tiefsten Tönen des Pedals) machte. Schröder umarmte mich mit dem Feuer eines Jünglings, und sagte, indem er mir die Hand recht bieder schüttelte: „Das war mir eins aus unserer lieben Grossmutter ihrem Handkörbchen.“ Hier verliessen wir uns, und ich habe den lieben Mann nie wieder gesehen.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven als Klavierspieler und Dirigent*).

Der Leser wird sich der Mittheilung im dritten Abschnitt des ersten Bandes d. Bl. erinnern, dass Neefe 1783 an Cramer's „Magazin für Musik“ über seinen Schüler Ludwig van B. berichtete:

„Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Klavier von Sebastian Bach.“

Wenn man bedenkt, dass Beethoven damals erst im 13. Lebensjahre stand, so wird man leicht ermessen können, welchen Grad der Gewandtheit er bei fortgesetzter fleissiger Uebung einige Jahre später erlangt hatte. Indessen besitzen wir glaubwürdige Zeugnisse darüber, dass sein Klavierspiel trotzdem nicht den höchsten Anforderungen in technischer Hinsicht entsprach. Sein Freund Wegeler bemerkt mit Bezug auf jenen Besuch, den Beethoven als Jüngling dem Abbé Sterkel 1791 in Aschaffenburg gelegentlich seiner Reise nach Mergentheim machte:

„Beethoven, der bis dahin noch keine grossen ausgezeichneten Klavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feinen Nüancirungen in Behandlung des Instruments; sein Spiel war rauh und hart.“

Wir haben uns auch in's Gedächtniss zurückzurufen, dass Mozart von Beethoven's Klavierspiel keine besonders hohe Meinung hatte. Mozart verlangte vor Allem äusserste Korrektheit in den Verzierungen und Passagen, die „fortfliessen sollen wie Oel“, mit einem Wort, eine sichere und schön gestaltende Hand. Es ist daher erklärlich, dass ihm, dem zu seiner Zeit unübertroffenen, ja unerreichten Klaviermeister Beethoven's pianistische Leistungen in technischer Beziehung nicht imponiren konnten. Fanden doch auch andere Kenner Manches daran auszusetzen. In der Leipziger Allgem. mus. Ztg. vom Jahr 1798 heisst es: „Beethoven's Klavierspiel ist äusserst brillant, doch weniger delikat und schlägt zuweilen in's Undeutliche über.“ In ähnlicher Weise äusserten sich fachmännische Autoritäten. J. B. Cramer fand es ungleich und unzuverlässig, insofern er Beethoven ein und dasselbe Musikstück einmal mit Geist und Ausdruck, ein anderes Mal dagegen „launenhaft und verworren vortragen hörte.“ Clementi nannte sein Spiel „immer voll Geist, doch nicht selten ungestüm und wenig ausgebildet“, und Czerny sprach sich dahin aus, dass die Vortragsweise Beethoven's „in Bezug auf Reinheit und Deutlichkeit nicht immer als Muster dienen konnte.“

Diese von einsichtsvollen Männern abgegebenen Urtheile bestätigen, dass Beethoven sein Instrument in ausserordentlicher Weise zu behandeln verstand, lassen aber auch erkennen, dass bei ihm von einem Klaviervirtuosen im eigentlichen Sinne des Wortes

*) Aus Wasielewski's Beethoven-Biographie (Berlin, Brachvogel & Ranft). Vergl. die Besprechung des Werkes in No. 6 des Klavier-Lehrers.

nicht das Rede sein konnte. Zu einem solchen fehlte ihm offenbar die äusserste Vollendung, der feine, saubere Schliff und die gleichmässige Sicherheit in Beherrschung verfänglicher Schwierigkeiten. Wer wird sich aber auch im Ernst einen Beethoven als „Klaviervirtuosen" vorstellen wollen? ihn, der aus Teplitz im September 1812 an Härtel schrieb: „Ich bin der blossen Virtuosität ehedem nicht sehr hold." Beherrschte er auch das Klavier in ungewöhnlichem Grade, so stand doch bei ihm das Geistige im Vordergrunde, und zwar mitunter auf Kosten der technischen Forderungen.

Wie wir schon wissen, war er in Betreff derselben für seine Person nicht gar so skrupulös, während er sich bei Anderen bisweilen kritisch verhielt. Ries erzählt darauf bezüglich:

„Eines Abends sollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (A moll op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese vorzutragen. Man wandte sich an Beethoven, der endlich sagte: 'Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, dass ich sie nicht anhören dürfte.' So musste ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht hervorgehoben werden soll, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin L., die mir gegenüber auf das Klavier gelehnt, sass, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: 'Recht brav. Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.'"

„Später musste Beethoven spielen und wählte die D-moll-Sonate (opus 31), welche eben erst erschienen war. Die Fürstin, welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich nun hinter seinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Takte 53 und 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anstatt mit 2 und 2 Noten herunter zu gehen, schlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Klavier ausgeputzt werden. — Die Fürstin gab ihm einige, nicht gar sanfte Schläge auf den Kopf, mit der Aeusserung: 'Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muss der Meister bei grösseren Fehlern mit vollen Händen bestraft werden.' Alles lachte und Beethoven zuerst. Er fing nun aufs Neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor."

Abgesehen von der gelegentlichen Vorführung seiner eigenen Klavierwerke mit und ohne Begleitung — Kompositionen Anderer hat er niemals öffentlich gespielt — lag der Schwerpunkt bei Beethoven's pianistischen Leistungen unverkennbar in seinem unvergleichlichen improvisatorischen Vermögen. Hier hatte er keinen ebenbürtigen Rivalen, hier war er einzig, unerreicht, hinreissend überwältigend. Mit treffendem Wort bezeichnet ihn Tomaschek in diesem Betracht als „Herrn des Klavierspiels" und als „Riesen unter den Klavierspielern."

Die Gabe des Phantasirens am Instrument trat bei Beethoven als ein Angebornes frühzeitig hervor. Schon in Bonn machte sie viel von sich reden.

„Als er, so berichtet Wegeler, im Breuning'schen Hause einst phantasirte, wobei ihm häufig aufgegeben ward, den Charakter irgend einer bekannten Person zu schildern[1], drang man dem gerade anwesenden Hofmusikus Ries (Vater von Ferd. Ries) eine Violine auf, um ihn zu begleiten. Nach einigem Zögern gab dieser nach, und so mag wohl damals zum ersten Mal von zwei Künstlern zugleich phantasirt worden sein."

Dass Beethoven's jugendliche Improvisationen nicht nur auf Kenner bedeutenden Eindruck machten, sondern auch auf einfache, schlichte Leute, die wohl Musik liebten, aber kein eigentliches Verständniss für dieselbe besassen, wird durch Wurzer beglaubigt. Er erzählt:

„Im Sommer des Jahres 1790 oder 1791 war ich eines Tages in Geschäften am Godesberger Brunnen[2]. Nach Tisch kommt Beethoven mit einigen jungen Männern auch dahin. Ich erzählte ihm, dass die Kirche zu Marienforst (bei Godesberg) reparirt und aufgeputzt werde, und dies sei auch der Fall mit der dasigen Orgel, die entweder ganz neu, oder doch sehr vervollkommnet sei. Die Gesellschaft bat ihn, ihr die Freude zu machen und auf derselben zu spielen. Seine grosse Gutmüthigkeit gewährte bald diese Bitte. Die Kirche war geschlossen, aber der Prior war sehr gefällig und liess uns dieselbe öffnen. Beethoven fing nun an, Themata, die ihm die Gesellschaft aufgab, zu variiren, so dass wir wahrhaft davon ergriffen wurden, aber was weit mehr war, und den neuen Orpheus verkündigte: gemeine Arbeitsleute, die unten in der Kirche das durch das Bauen Beschmutzte rein machten, wurden lebhaft davon afficirt, legten von und nach ihre Werkzeuge hin und hörten mit Staunen und sichtbarem Wohlgefallen zu."

Diese Mittheilung Wurzer's ist völlig glaubwürdig. Hatte doch Mozart zu seinen Freunden bereits einige Jahre vorher (1787) über Beethoven's Phantasiren geäussert: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen."

Als Beethoven im Herbst des Jahres 1791 in Mergentheim war, schrieb Junker über ihn:

„Man kann die Virtuosengrösse dieses lieben, leisegestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen nach dem beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüsste also nicht, was ihm zur Grösse des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Vogler[3]) auf dem Fortepiano (von seinem Orgelspiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört, und Stundenlang gehört, und immer seine ausserordentliche Fertigkeit bewundert, aber Beethoven ist ausser der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz, also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler (Junker meint die kurfürstlichen Hofmusiker) sind seine Bewunderer, und ganz Ohr wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche."

Unverkennbar legt Junker hier den Accent auf das geistige Moment in Beethoven's Spiel.

In Wien erregte Beethoven, bald nachdem er sich dort niedergelassen hatte, durch seine geniale Art, sich auf dem Klavier auszusprechen, die grösste Aufmerksamkeit der dortigen massgebenden musikali-

---

[1]) Aehnliches wird von R. Schumann aus dessen Jugendjahren berichtet. S. des Verfassers Schumannbiographie, Aufl. III, S. 11

[2]) Das Dorf Godesberg liegt eine Stunde Weges von Bonn entfernt.

[3]) Der Lehrer C. M. v. Weber's und Meyerbeer's.

schen Kreise. Sehr natürlich erscheint es, dass man Anfangs geneigt war, den ausübenden Künstler in ihm höher zu schätzen als den schaffenden, da er ohnehin in jener Zeit noch eine gewisse Zurückhaltung bei der Veröffentlichung seiner schon vorhandenen Kompositionen beobachtete. Seine unvergleichlichen Improvisationen fanden aber schnell ungetheilte Bewunderung. Bemerkenswerth ist hierbei, dass es Beethoven ein höchst unangenehmer Gedanke war, belauscht zu werden, wenn er für sich allein auf seinem Zimmer phantasirte. Dieser Eigenthümlichkeit lag ein bestimmtes Motiv zu Grunde. Beethoven glaubte nämlich Ursache zu dem Verdacht zu haben, dass gewisse Wiener Komponisten gern die Gelegenheit benutzten ihn, wenn er sich in einsamen Stunden seinem Ideenfluge am Klavier hingab, zu behorchen und einen unerlaubten Gebrauch von seinen Gedanken für ihre eigenen Erzeugnisse zu machen. Als er im November 1793 an Eleonore v. Breuning ein Exemplar der ihr gewidmeten Variationen über „Se vuol ballare“ für Klavier und Violine übersandte, schrieb er dazu:

„Nie würde ich so etwas gesetzt haben, aber ich hatte schon öfter bemerkt, dass hier und da einer in W. war, welcher meistens, wenn ich des Abends fantasirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete. Weil ich nun voraussah, dass bald solche Sachen erscheinen würden, so nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Sache war auch dabei, die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit zu setzen, nämlich: Manche davon sind meine Todfeinde, und so wollte ich mich auf diese Art an ihnen rächen, weil ich voraus wusste, dass man ihnen die V. (Variationen) hier und da vorlegen würde, wo die Herren sich dann übel dabei produciren würden.“

Wegeler giebt einen Kommentar zu dieser brieflichen Auslassung Beethoven's, indem er sagt:

„Beethoven klagte mir noch über diese Art Spionerie. Er nannte mir H. Ab. G. (Abbé Gelinek), seine sehr fruchtbaren Kompositionen in Variationen, der sich stets in seiner Nähr einquartirte. Es mag dieses eine Ursache mehr gewesen sein, warum Beethoven auch immer eine Wohnung auf einem freien Platz oder auf der Bastei zu haben suchte.“

Die Abneigung Beethoven's, ungebetene Zuhörer zu haben, wenn er für sich allein musicirte, ist durch einen besonderen Vorfall sehr bestimmt gekennzeichnet. Während der Sommermonate des Jahres 1800 hatte er sich in einem Unterdöblinger Hause eingemiethet, welches zur selben Zeit auch von Frau Grillparzer, der Mutter des bekannten Dichters, bewohnt wurde. Diese Dame gönnte sich, was an ihrer Stelle gewiss jeder Andere auch gethan haben würde, den seltenen Genuss, von der zu ihrem Logis gehörenden Korridorthüre aus dem Spiel Beethoven's zuzuhören. In dieser Situation überraschte derselbe sie eines Tages, als er, plötzlich vom Klavier aufspringend, ganz unerwarthet auf dem Korridor erschien, um das Terrain zu rekognosciren. Die Folge der gemachten Entdeckung war, dass Beethoven sein Instrument nicht wieder anrührte, so lange er dieses Sommerquartier innehatte.

Beethoven konnte aber auch bei anderer Gelegenheit mit seinem Spiel kargen, wenn er Besorgnisse wegen missbräuchlicher Benutzung fertiger, noch nicht veröffentlichter Kompositionen hegte. Wir wissen, dass er das ursprünglich zu seiner C-dur-Sonate op. 53 geschriebene schöne Andante in F-dur (3/8) aus derselben entfernte, und apart herausgab. Als er dasselbe eben komponirt hatte, spielte er es Krumpholz und Ries vor, denen es so sehr gefiel, dass sie Beethoven so lange quälten, bis er es wiederholte. Ries erzählt weiter:

„Beim Rückwege (aus Beethoven) am Hause des Fürsten Lichnowsky vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Komposition Beethoven's zu erzählen und wurde nun gezwungen dieses Stück, so gut ich mich dessen erinnern konnte, vorzuspielen. Da mir immer mehr einfiel, so nöthigte mich der Fürst, es nochmals zu wiederholen. So geschah es, dass auch dieser einen Theil desselben lernte.“

„Um Beethoven eine Ueberraschung zu machen, ging der Fürst des anderen Tages zu ihm und sagte, auch er habe etwas komponirt, welches gar nicht schlecht sei. Der bestimmten Erklärung Beethoven's, er wolle es nicht hören, ungeachtet, setzte sich der Fürst hin und spielte zu des Komponisten Erstaunen einen guten Theil des Andante.“

„Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht und diese Veranlassung war Schuld, dass ich Beethoven nie mehr spielen hörte. Denn er wollte nie mehr in meiner Gegenwart spielen und begehrte mehrmals, dass ich bei seinem Spiel das Zimmer verlassen sollte. Eines Tages, wo eine kleine Gesellschaft nach dem Konzerte im Augarten (Morgens um 8 Uhr) mit dem Fürsten frühstückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeschlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um seine, damals noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören. Dort angekommen, verlangte Beethoven, ich solle weggehen, und da die dringendsten Bitten aller Anwesenden fruchtlos blieben, that ich es mit Thränen in den Augen. Die ganze Gesellschaft bemerkte es. Fürst Lichnowsky, mir nachgehend, verlangte, ich möchte im Vorzimmer warten, weil er selbst die Veranlassung dazu gegeben habe und nun die Sache ausgeglichen haben wollte. Mein gekränktes Ehrgefühl liess dies jedoch nicht zu. Ich hörte nachher, Lichnowsky wäre gegen Beethoven wegen seines Betragens sehr heftig geworden, da doch nur Liebe zu seinen Werken Schuld an dem ganzen Vorfalle und folglich auch an seinem Zorne sei. Diese Vorstellungen führten jedoch nur dahin, dass er nun auch der Gesellschaft nicht mehr spielte.“

(Fortsetzung folgt)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Organist Gaebler, Gesanglehrer am Friedrichs-Gymnasium zu Berlin, erhielt den Titel Königlicher Musikdirektor.

— Der akademische Musikdirektor Herr Phil. Wolfrum in Heidelberg wurde zum ausserordentlichen Professor ernannt.

— Die kgl. Akademie zu Bologna hat in ihrer letzten Sitzung (25 Juni) Herrn Dr W. Langhans zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

— Das Dr. Hoch'sche Konservatorium zu Frankfurt a. M. hat im Frühjahr d. J. sein neues Heim, den prächtigen, von dem Architekten Hrn. H. Ritter ausgeführten Bau vor dem Eschenheimer Thor bezogen und der 10. Jahresbericht der uns soeben zugeht, bringt eine eingehende Beschreibung nebst Abbildung und Einrichtung des schönen Gebäudes und Bericht über die am 4. April mit einer Festfeier erfolgte Uebersiedelung der Lehrer und Schüler in das neue Konservatorium. Die Eröffnungsrede des Hrn. Senator Dr. von Mumm, welche der Bericht abdruckt, bringt einen kurzen Rückblick über die Entwickelung der Anstalt, über die jetzigen Einrichtungen, die unter der kräftigen, energischen und doch von wohlwollender Milde getragenen Leitung ihres jetzigen künstlerischen Dirigenten, Hrn. Prof. Bernard Scholz, sich zu immer fröhlicherer, glänzenderer Entwickelung gehoben haben und jetzt durch die Uebersiedelung in das allen Anforderungen der Neuzeit entsprechende neue Heim sich immer mehr ihrem von ihrem hochsinnigen Stifter ins Auge gefassten idealen Ziele nähere, eine wahrhafte „Hochschule der Tonkunst" zu sein. u. s. w. Musikalische Vorträge und ein von einer Schülerin der Anstalt mit warmer Empfindung vorgetragenes Gedicht, das um freundliche Annahme der zum Schmuck des Konzertsaales von Schülerinnen der Anstalt gestifteten Büsten Bachs, Händels, Mozarts und Beethovens bittet, vervollständigte die Feier des ersten Tages, der sich am zweiten noch ein Kammermusikabend der Lehrer und der Chorklasse der Anstalt anschloss. — Der statistische Bericht weist für das vergangene Jahr eine Schüler-Anzahl von zusammen 267 Zöglingen nach, von denen 26 der Vorschule und 37 dem Seminar angehören. Diese beiden letzten vor 2, bezw. 4 Jahren begründeten Abtheilungen erweisen sich nach dem Bericht als ersprießliche Ergänzungen der Anstalt. Das Studienjahr brachte 31 Uebungsabende des Konservatoriums, einen des Seminars, 2 Eröffnungs- und 6 Prüfungskonzerte. Das neue Studienjahr beginnt am 20. September.

— Beim Londoner Händel-Festival hat die Aufführung des Messias unter Manns' Leitung ein Publikum von 22,952 Personen versammelt, so dass der Krystallpalast bis dicht unter die Kuppel besetzt war.

— In London wurde vor einigen Tagen eine prachtvolle Geige von Antonius Stradivarius, datirt 1715, meistbietend versteigert und mit 450 Lstrl (ungefähr 9000 ℳ) bezahlt.

— Edison hat, wie die vorige Nummer des Klavierlehrers berichtet, seinen Phonograph in neuester Zeit so vervollkommnet, dass nicht nur die meilenweit fortgeleitete Musik viel deutlicher und reiner klingt als früher, sondern auch das Kolorit jeder einzelnen Gesangsstimme viel klarer hervortritt. Um dies zu beweisen, hat er an die Royal Academy in London folgende, von dem Klaviervirtuosen Sherwood gespielte Tonstücke durch einen verbesserten Phonographen übermittelt: Liszt's Faust-Walzer, eine Toccata von Dupont, Walzer von Wieniawsky und mehrere von Miss Effie Stewart gesungene Lieder. Der Erfolg soll über alle Erwartungen staunenerregend gewesen sein.

— Die „automatische Waage" ist übertroffen. Der „Figaro" berichtet: In einem Hofe stellt ein Orgelmann ein „Werkel" einfach nieder, nachdem er es aufgezogen, und verfügte sich in die nahe Weinkneipe. Als die Anwohner endlich genug des grausamen Spiels hatten, begaben sie sich in den Hof und erstaunten nicht wenig, an der Spieldose ein Emailplättchen zu finden, dessen Inhalt besagte: „Wenn man ein Zweisousstück in die Spalte des Kastens wirft, so hört die Orgel auf zu spielen." Das kleine Opfer wurde gebracht, aber — nach drei Minuten fing die Musik wieder an!

Bayreuth. Die Zentralleitung des Allg. Richard Wagner-Vereins ist laut Beschluss der General-Versammlung vom 24. Juli von München nach Berlin verlegt worden. Als Leiter des Vereins wurden erwählt: Graf Waldersee, Frh. von Eckersdorff, Erbprinz von Hohenlohe-Langenburg, von Chelius, Hans von Wolzogen, Hofkapellmeister Jos. Sucher (der einzige Musiker), Erdlmann, von Vignau und von Puttkamer. Die General-Versammlung sandte an Kaiser Wilhelm ein Begrüssungstelegramm.

Bücher und Musikalien.

August Bielefeld, Op. 151: Praktische Klavierschule. Ein methodisch geordneter Unterrichtsgang zur leichten und gründlichen Erlernung des Klavierspiels. Vom ersten Anfang bis zur Mittelstufe. 2 Abtheilungen. Complett 4 ℳ netto. (Luxemburg, J. W. Stomps.)

Auf ca. 95 Seiten erfüllt das vorliegende Werk ganz seine Aufgabe, es schliesst mit einer Toccata, Pastissimo, von Clementi aus Op. 47 No. 2. Der Unterrichtsstoff, bestehend aus Fingerübungen, Tonleitern, gebrochenen Akkorden, ausgewählten Kompositionen klassischer Meister und solcher vom Verfasser, in denen specielle Uebungen oder Fertigkeiten zur Anwendung kommen, ist in praktischer Folge geordnet, so dass daraus kein Tadel für das Werk hergeleitet werden kann, wenn auch, weil dies selbstverständlich sein muss, dafür kein besonderes Lob auszustellen ist. Neues für die Weiterentwicklung der Methode weist das Werk nicht auf. Dass der Verfasser die ersten Anschlagsübungen ohne Noten in der Weise machen lässt, dass immer 4 Finger ihre Tasten niedergedrückt halten, während einer wiederholt anschlägt, will mir nicht gefallen, selbst wenn das Niederdrücken nur ein „sanftes" sein soll.

Nicolai von Wilm, Op. 1: Sechs Präludien. 2 Hefte à ℳ 1.50. Neue Ausgabe (Leipzig, Kistner.)

Die „Neue Ausgabe" zeugt davon, dass die musikalisch gehaltvollen, dabei gefälligen und nützlichen

fl Musikstücke sich ihren wohlverdienten Beifall erzungen haben. Es wird auch auf dem zweiten Wandergange nicht an Freunden guter Musik fehlen, die sich ihrer annehmen um so mehr, als die Präludien sehr gut zum Unterrichte verwandt werden können und Schülern, die Schubert'schen Impromptus Op. 90 und seine Moments musicales spielen, keine Schwierigkeiten bereiten, ihnen aber Freude und Anregung verschaffen werden.

C. H. Porter, Op. 2. Drei Stücke in Tanzform: Mazurka, Gavotte, Walzer. (Leipzig, Kistner.)

Die Stücke zählen in die Kategorie ernster gearbeiteter Salonmusik, es fehlt ihnen nur an Rundung. Sicherheit und Glätte, doch lässt sich vom Komponisten in diesem Genre gewiss noch Gutes erwarten.

Paul Hassenstein, Op. 13. Eine Bitte. Lied ohne Worte für Violine oder Violoncell mit Pianofortebegleitung. A. Glas, Berlin.

Hermann Spielter, Op. 6. Sechs Tonbilder (Stimmungsbilder). Leipzig, C. F. Kahnt.

Das Erstgenannte ist ein kläglich erhabenes, verlobtes Vortragsstückchen, nicht sehr tief, nicht sehr originell, aber freundlich und anmutig und dankbar zur Unterhaltung. — Die Stimmungsbilder von Spielter haben nicht ansprechende vielversprechende Namen, sind aber nach Form und Inhalt recht unbedeutend. Jedenfalls gut gemeint, hoffen wir auf ein Mehreres von der Zukunft.

Adolf Stern. Die Musik in der deutschen Dichtkunst. Leipzig, C. F. Kahnt.

Das vorliegende Werk ist eine Sammlung von Dichtungen, welche die Verherrlichung der Tonkunst zum Inhalt haben. Der Herausgeber theilt sein reiches Material in 4 Abtheilungen: Vorhalle, Musik in der Volkssage und im Volksliede, Meistergestalten, Huldigungen. Die letzte Abtheilung ist die weitaus grösste, sie füllt beinahe die halbe Buch. Da die gebrachten Huldigungen doch zumeist Gelegenheitsgedichte sind, läuft manches hervor, Banales mit unter, was gern entbehrt werden konnte, hingegen vermissen wir in der 1. Abtheilung so manches tief empfundene Gedicht, dem hier ein Platz gebührte, so viel Schönes, Inniges und Sinniges der Antor auch schon zusammen getragen hat. Sehr erfreulich ist es, dass auch dem Humor, dem lustigen, arglosen Musikantenleben ein Plätzchen gegönnt ist. Das hübsche Buch sei warm empfohlen.

Theodor Kirchner. Lieder von Fritz Meyer-Helmund für Klavier übertragen. Hamburg, D. Rahter.

Es sind 6 Nummern, verschiedenen Sammlungen des beliebten Liederkomponisten entnommen, meist frische, anmuthige und melodienreiche Weisen, die in der feinsinnigen Uebertragung Kirchner's auch auf dem Klavier von ansprechender Wirkung sind. Der Klaviersatz ist durchweg leicht gehalten, so dass auch mittelmässige Spieler ihre Freude an den hübschen Sachen haben können.

Caesar Hochstetter, Op. 5. 12 Kinderstücke. Vevey, B. Benda.

Albert Biehl, Op. 115. Des Kindes Lieblinge. 7 Rondinetto's über beliebte Kinderlieder im leichtesten Styl. Hamburg, Hugo Thiemer.

Die Kinderstückchen von Hochstetter sind sehr niedlich. Kindlich einfach in der Empfindung, verständlich in der Auffassung, von leichtem poetischem Hauch berührt, können sie zur Erheiterung und Anregung warm empfohlen werden. — Biehl's kleine Transkriptionen sind für die erste Anfangsstufe berechnet, beide Hände im Violinschlüssel gesetzt. Auch sie werden, da sie über die bekanntesten Kinderliedchen geschrieben sind, an passender Stelle zu verwerthen sein.

L. Ramann. Erste Elementarstufe des Klavierspiels auf Grundlage des Volks- und Kinderliedes. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Obiges Werk der rühmlichst bekannten Schriftstellerin und Pädagogin erscheint bereits in 2. Auflage vermehrt und verbessert. Es geht von der hier immer grösseren Raum gewinnenden Anschauung aus, den idealen, erziehlichen Zielen der Musik auch der praktischen Seite den Boden zu bereiten und versucht daher musikalisches Gefühl, Intelligenz und Kunstkönnen der Fingerbildung zu gleicher Zeit anzuregen und zu entwickeln. Für das musikalische Empfinden des Kindergemüths nimmt die Verfasserin das Volks- und Kinderlied als Lehrstoff heran, das Dichter eintragen und jedem Stückchen eine Anzahl Fragen zur mündlichen und schriftlichen Beantwortung ergänzt, und für die Schulung der Finger und Förderung der Technik verweist die Verfasserin auf ihre Elementarschule der Grundlagen der Technik. Das Werk schliesst sich den oben erwähnten Bestrebungen für die idealen Ziele der Tonkunst und gegen das mechanische, gedankenlose Tonspiel würdig an und ist der regen Beachtung aller Pädagogen zu empfehlen. A. M.

Adolphe Reinhardt, Op. 24. Introduction et Scène de Bal (Pr. 2 Mk.) — Op. 25. Ballade vom Rhein. (Pr. Mk. 1.50.) — Op. 29. Scherzo-Idylle. (Pr. Mk. 1.50.) Leipzig, Fr. Kistner.

Die drei Kompositionen enthalten eine Menge feiner melodischer wie harmonischer und modulatorischer Züge. Sie zeugen von reicher Fantasie des Komponisten und von geläutertem Kunstsinn und musikalischem Geschmack. Erfindung und Arbeit sind gut und fordern Anerkennung und Beachtung. Glauben man den Stücken ansieht, dass sie nicht auf den Effekt hin komponirt sind, verfehlen sie doch nicht ihre Wirkung, wenn sie von einem guten Spieler mit eingehendem Verständniss gespielt werden. Sie fordern einen feinen Vortrag und gebildete Zuhörer, dürften weniger für den Konzertsaal als für einen intimen Kreis berechnet sein. Besonders gilt das letztere von dem Op. 24 und 29, die Ballade, deren Zeichnung in grösseren Linien entworfen ist, würde auch im Konzertprogramm eine gute Figur spielen. Wir empfehlen musikalischen Spielern mit glatter Technik die angenehmen Stücke zur Auswahl und Beachtung.

Joh. Seb. Bach, Toccata in F-dur für Orgel komponirt, für Pianoforte übertragen von L. Stark. Wien, Em. Wetzler. (Pr. Mk. 1,75.)

Das majestätische Orgelwerk des Altmeisters Bach macht in der Uebertragung für Klavier natürlich nicht den gewaltigen Eindruck, den es in seiner Vorführung auf dem „Könige der Instrumente" niemals ver-

fehlen kann. Aber die geschickte Uebertragung reiht sich denen anderer Bach'scher Orgelwerke von Liszt und Tausig würdig an und wird von Klavierspielern gern in ihr Konzertrepertoir aufgenommen werden. Ein Flügel mit grossem Klange und ein Spieler mit grosser Kraft und grosser Technik werden dem Werke überall zu seinem Rechte verhelfen.

J. W. Hassler, Gigue für Pianoforte mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen von Frl. Marie Wieck. Wien, Em. Wetzler. (Preis 1 Mk. 75 Pfg.)

Die Neubearbeitung der bekannten freundlichen Komposition ist geschmackvoll und verständnissvoll gemacht und wird dem Werke, das sich in der Form als ein Nachläufer der alten Haendel-Bach Periode darstellt, schliesslich allerdings nicht an jene heranreicht, wieder neue Freunde erwerben. Die Gigue dürfte mit Vortheil im Unterrichte verwendet werden und sich für Schüler, die z. B. Clementi's Toccata (z. Op. 42 No. 2) spielen, vortrefflich eignen und diesem Werke sich gut anreihen. *A. Naubert.*

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Otto Klauwell, 2 Sonatinen Op. 28. Köln, (Alb. und Uebrig) — Beethoven Op. 79.

Paul Schumacher, Op. 12, 2 Sonatinen. Leipzig, (C. F. W. Siegel) — Clementi Op. 36 No. 3 u. 4.

Winke und Rathschläge.

In No. 22 des vorigen Jahrgangs brachte der „Klavierlehrer" eine kleine Studie von H. Vetter „Zur Fingersatzfrage der diatonischen Tonleiter", welche sich bemühte, das Erlernen und Behalten des Fingersatzes auf möglichst einheitliche Weise nämlich durch die jedesmalige Stellung des 4. Fingers einzuführen. Konnte man seiner Methode Klarheit und Einfachheit nachrühmen, wenn sie auch nichts wesentlich Neues brachte, so liegt in dem eben neu erschienenen Werke von Eschmann Dumur (Lausanne) „Exercices techniques" auf gleicher Grundlage (Stellung des 4. Fingers) eine neue, noch viel konsequentere Durchführung, die für den ganzen Fingersatz eigentlich nur einer Hauptregel bedarf. Allerdings nur dadurch ermöglicht, dass einige Tonreihen in der linken Hand einen vom Gewohnten abweichenden Fingersatz erhalten. Eschmann Dumur's System ist folgendes:

Alle Tonleitern mit Kreuzen, Dur und Moll melodisch und harmonisch, haben rechts den 4. Finger auf dem letzten Kreuz, so lange dasselbe auf eine Obertaste trifft, links behält der 4. Finger stets das 1. Kreuz. Alle Tonleitern mit Been zeigen das umgekehrte Verhältniss: rechts der 4. auf dem 1. Be, links auf dem letzten, so lange dasselbe eine Obertaste ist. Bei den Tonreihen, wo die letzte chromatische Veränderung eine Untertaste trifft, bleibt der 4. auf der letzten Obertaste, oder aber, man verwechselt sich die Tonart enharmonisch und nun hat sofort wieder die einzige Hauptregel in Kraft. Fis dur hat z. B. eis, eine Untertaste als letzte chromatische Veränderung; der 4. Finger rechts behält als die letzte Obertaste der vorhergehenden Tonreihe, verwechselt man jedoch fis in ges-dur, so hat man den 4. Finger wieder nach der Hauptregel auf dem 1 Be. — Die erwähnten Abweichungen vom gewohnten Fingersatz finden sich nur in der linken Hand: G- und F-dur müssen mit dem 5., D- und A-dur mit dem 2. Finger angefangen werden, ebenso D-, G-, C- und F-moll (melodisch und harmonisch) mit dem 2.

Es schien mir erst, als müssten aus letzterem dem Schüler andere Schwierigkeiten in Bezug auf das Behalten des beginnenden Fingers erwachsen, aber bei näherer Prüfung fielen die Bedenken vor der Einheit der einzigen Regel doch zusammen. Denn ebenso wie man auf Grund der Intervallenfolge jede neue Tonreihe vom Schüler selbst suchen lässt, wird derselbe auch im Stande sein, den Fingersatz für jede Tonreihe durch Einprägung der obigen einfachen Regel selbst zu finden. Hat der Schüler die Intervalle gesucht, die neue chromatische Veränderung sich klar gemacht, und lässt man ihn die Tonreihe (besonders links) mit diesem Intervall und dem in der Regel angegebenen Finger beginnen und abwärts spielen, so ergiebt sich ihm der beginnende Finger von selbst. — Es wäre interessant, wenn hervorragende Pädagogen das Vorstehende prüfen und ihre Meinung darüber äussern möchten. A. M.

Anregung und Unterhaltung.

Ein Brief der Mara-Schmeling, in welchem sie selbst den Vorgang beschreibt, als Friedrich der Grosse sie durch militärische Gewalt zum Auftreten zwang, hat sich bis auf unsere Tage erhalten und bietet ein grosses Interesse. Der Konflikt zwischen dem König und der Primadonna seines Opernhauses Gertrud Schmehling, durch deren wider des Königs Willen im Jahre 1773 erfolgte Verheirathung mit dem wüsten und unwürdigen Violon-Cellisten Mara hervorgerufen, hatte seinen Höhepunkt erreicht, als der Grossfürst Paul von Russland dem von ihm bewunderten Helden des Jahrhunderts seinen Besuch

machte. Zu Ehren des hohen Gastes sollte eine Galavorstellung stattfinden und die Mara-Schmehling in der Oper „Die Armide“ von Tomelli die Titelrolle singen. Die Sängerin aber meldete sich am Tage der Vorstellung krank, und als weder Bitten noch Vorhaltungen und Drohungen die eigensinnige Künstlerin bewegen konnte erschien eine Stunde vor Beginn der Oper ein Wagen vor der Wohnung der Sängerin, umgeben von acht Dragonern und einem Offizier, mit der Order Madame Mara, wenn sie es nicht anders haben wollte, mit dem Bette ins Theater zu bringen. „Ich stand auf“, so schreibt die Sängerin, „ich schmückte mich, aber der Himmel weiss, welche Zorn und Rachegedanken mein Herz erfüllten Ich zitterte, ich bebte, als ich meine goldgestickten Gewänder umwarf und das Diadem durch meine Locken wand Je, rief ich bei mir, indem ich meine Zähne zusammenbiss, ich will singen, aber wie Jemand singt, den man dazu mit der Peitsche treibt. In dieser Stimmung fuhr ich ins Opernhaus Die Leute auf den Strassen liefen zusammen, als sie meine Leibwache von Dragonern sahen und mein zorniges Antlitz hinter den Scheiben des Kutschenfensters gewahrten Mara war schon an der Treppe, mich zu empfangen, er durfte nicht an mich heran, er liess Niemand in meine Nähe Der Offizier hatte die Order, mich geradenwegs bis in die erste Kulisse zu geleiten und dort bei mir zu bleiben, bis meine Arie anfing und ich vor die Lampen trat. So stand ich in der Kulisse und meine Arme flogen hin und her, meine Knie zitterten ich zerbrach meinen Fächer und klapperte so heftig vor Frost, dass die Stöckel meiner Schuhe, da ich mich einen Augenblick gesetzt hatte, den Takt zur Symphonie beim Beginne der Oper schlugen Der König liess nur fragen ob ich da sei. Die Prinzessin Amalie schickte ihren kleinen Kammer-Pagen, und der gab mir eine krampfstillende Dose mit Zuckerkügeln. Ich sah auf die Bühne und wie im Traume schwebten die tanzenden Mädchen mir vor, die den Rinaldo umgaben Jetzt musste ich heraus Ich sang die Bravourarie matt und sinkend. Der erste Akt ging vorüber es that mir schon leid, dass ich so schlecht singen sollte der Ehrgeiz erwachte in mir Zorn und Erbitterung schwanden. In der Arie im zweyten Akt „Misera me“ legte ich mein ganzes brillierendes Herz Es war Alles so still wie in einer Todtengruft, die flackernden Lichtkerzen die vielen Orden die geschmückten Damen! Alles still wie bei einer Krankheit! Ich konnte bei meinem Entschlusse nicht beharren fühlte die Krankheit weichen Wie rief ich bei mir selbst, soll dieser Prinz, der aus so grosser Ferne kommt, deinen hohen Ruf nicht bewahrheiten? Soll er sagen die Mara ist keineswegs die treffliche Sängerin, für die sie gilt? Und so kam das prachtvolle Duett heran, wo ich zu Rinaldo zu singen habe dovi corri, o Rinaldo? Als ich schliesslich die donnernden Worte rufe Vuoi fuirmi? — Indegno perfido, traditore — da glaubte ich gleichsam eine flehende Königin mit nachflatterndem Purpurmantel, auf den Gipfel meiner Stimme und versetzte Alles in hellstes Entzücken. Dann verliess ich das Theater und war nun mehrere Tage krank — “

* * *

Ein künstlerisches Ereigniss ersten Ranges war im Mai 1788 für Berlin das Gastspiel des berühmten Bassisten Fischer, „der durch seine vortreffliche höchst seltene Stimme und gute Manier im Singen in Deutschland, Italien und Frankreich einen so ausgezeichneten Beifall erhalten hat, wie nach seinem grossen Lehrer Raff zu München wohl kein anderer deutscher Sänger“ Der Künstler gab zunächst in der Stadt Paris ein Konzert — Eintrittsgeld 1 Thlr —, in welchem er mehrere Arien sang, die besonders für seine aussergewöhnliche, dritthalb Oktaven umfassende Bassstimme komponiert worden dann sang er im National-Theater etliche Arien, die Hofkapellmeister Reichard, damals noch auf dem Gipfel der königlichen Gunst, eigens für ihn gesetzt hatte, und daran schloss sich ein längeres, mit „Zemire und Azor“ beginnendes Gastspiel

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 17.	Berlin, 1 September 1888.	XI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Johann Wilhelm Hässler.

Mützenmacher und Musikor.

(Fortsetzung).

Gotha, wo ich noch nicht gewesen war, und der vortreffliche Georg Benda mit seiner Kapelle, waren nun die nächsten Gegenstände denen ich zueilte. Ich hatte keinen Freund drüben, ausser den izigen Herrn Kammermusikus Scheidler, der mich sogleich zum Herrn Kapelldirektor Benda führte. Dieser empfieng mich mit der ganz treuherzigen Versicherung, dass er noch nie etwas von mir gehört, oder gesehen habe. Von einem Manne, den ich schon längst in seinen originelen Werken ehrte, muste mir eine solche Aufrichtigkeit gefallen. Ich war eben im Begrif, meine Wissbegierde zu weiden, und durch einige Kunstfragen ein interessantes Gespräch anzulegen, als wider all mein Wissen, Willen und Vermuten, mein Freund den Herrn Kapelldirektor bat, mir durch seine Empfelung Gehör bei Hofe zu verschaffen. Ich verbat es sehr, aber mein Freund lies sich nicht irre machen, und ich hatte das Misvergnügen, vom guten Benda folgende Erklärung zu hören: „Es sind vor kurzem zween Virtuosen, die ich noch nicht kannte, hier gewesen, und haben durch ihr schlechtes Spielen nicht nur die ganze Kapelle beleidigt, sondern auch mir Verantwortung bei Hofe zugezogen. Ich sehe mich also genötigt, diejenigen, die ihr Ruf nicht schon bekannt gemacht hat, entweder zu tentiren, oder unangemeldet reisen zu lassen.“

Nicht diese Erklärung selbst, auch nicht der finstere Ton, mit dem sie gethan wurde, beleidigte mich, sondern eine plözliche unangenehme Rükerinnerung an alles, was meiner Virtuosenschaft bisher begegnet war, fuhr mir durch den Kopf. „Und nun will ich spielen, und vielleicht so, als noch keiner vor mir gespielt hat.“ Mit diesen Worten empfal ich mich. — Der Herr Kapellmeister Schweizer war so gütig, mir bei Hofe Gehör zu verschaffen. Ich hatte ihn ersucht, mich als einen vom Blatspieler anzumelden. Es sei nun, dass er es nicht gethan, oder dass man es für eine unschuldige List gehalten hat, um so eher Gehör zu bekommen, genug ich führte meinen Vorsaz auf Gefar meiner Ehre, mit dem grösten Eigensinn aus. Ich that einen Schwur, der mir gewis der theuerste war: Im Falle, dass ich umwürf, wolte ich in eben dem Augenblik, wie ich nach Erfurt käm, alle meine Musikalien und Instrumente weggeben, nichts mehr von Musik sehen noch hören, sondern — Müzen machen.

Das Konzert bei Hofe gieng an. Nach der ersten Sinfonie, und einer Arie, die Madem Hattasch sehr brav sang, wär eigentlich die Reihe an mir gewesen, mein Konzert aufzulegen, allein ich hatte wirklich keine Note bei mir, und erwartete, was mir der Hof würde verlegen lassen. Hierzu war noch gar keine Anstalt gemacht, also entstand eine

ungewönlich lange Pause, die Alles aufmerksam machte. Ein Kavalier fragte mich, warum ich mein Konzert nicht anlegte? — Ich bat um Noten — und hatte das Glük, die Lieblingssachen der Durchleuchtigsten Herzogin zu spielen, und zwar auf einem Flügel, der so vortreflich akkomodirt war, als ich noch keinen gespielt habe. Die ausserordentliche Diskretion, mit der mir gleich anfangs akkompagnirt wurde, und besonders die Gegenwart Sr. Exzellenz unsers Herrn Statthalters, befeuerten mich so, dass ich mit zehen Augen zu sehen glaubte. Jeder Grif, vom ersten bis zum lezten gelang mir. Die Plüschmuzen blieben also liegen.

Ich wolte nun nach Hause, allein der Herr Kapellmeister Schweizer gab mir einen Brief an einen seiner Freunde in Weimar. Ich ging dahin, nachdem ich mich in Erfurt zween Tage aufgehalten hatte, um ein Konzert einzustudiren. Der Herr Kapellmeister Wolf bedauerte mich zum voraus wegen des damals übelbeschaffenen Flügels. Diesen freundschaftlichen Wink hätte ich fein benuzen, und um die gnädigste Erlaubnis bitten sollen, mein Konzert auf einem Fortepiano spielen zu dürfen; allein ich war ein Waghals. Ich klimperte mein Konzert herunter, so gut es gehen wolte. Den Triller nach der Cadenz machte ich mit dem zweiten und vierten Finger, und im Fall der Noth hatte ich schon die linke Hand erhoben, um ihn mit beiden Händen zu schlagen, wie der selige Magister Adlung bei dem Glokenspiel auf der hiesigen Predigerorgel zu thun pflegte. Ich bedauerte bei dieser Gelegenheit alle reisende Klavierspieler, die nicht ihr eignes Instrument bei sich führen können, und fasste zugleich den Vorsaz, den Flügel nie anders wieder zu brauchen, als wozu er eigentlich da, und unentbehrlich ist, nehmlich bei Sinfonien, und Singesachen.

Ich war nicht lange wieder hier, als mein iziger Schwiegervater, der Herr Hofjuwelier Kiel mich ersuchte, seiner vierzehnjährigen Tochter, die unter der Anführung unsers geschikten Herrn Kantors Weimar, schon in ihrem sechsten Jahre öffentlich singen und spielen konte, noch einigen Unterricht auf dem Klavier zu geben. Ich that es, und nach anderthalb Jahren fiengen unsere Klavierübungen an, sich in verliebte Plaudereien zu verwandeln. Die Sache wurde Ernst, und ich bat den Vater ganz treuherzig um die Tochter, erhielt aber den eben so treuherzigen Bescheid, nach drei Jahren wieder anzufragen. Nun ging die verliebte Noth an. In diese mischte sich noch die Sorge für unsere künftige Erhaltung, zu der ich vor der Hand weiter nichts hatte, als eine Organistenbesoldung von — acht und zwanzig Talern. Zur Fabrik konte mir gar keine Lust ankommen, da ich zum voraus sahe, dass mein Anfang sehr kummervoll sein würde.

Während dieser Zeit hatte Erfurt das eben so gross als seltene Glück, seinen gnädigsten Landesvater in seinen Mauern zu sehen. Ich wolte eine Suplik an ihm, worin ich um einen, meiner zu übernehmenden Fabrik angemessenen Vorschuss bat, allein eben da ich im Begrif war, sie zu überreichen, hielt einer meiner verehrungswürdigsten Gönner mich durch verschiedene Vorstellungen davon ab. Aus eigner Bewegung ermunterte mich kurz darauf ein hiesiger angesehener und reicher Bürger zur baldigen Uebernahme der Fabrik durch das Versprechen, meinen Anfang mit dem Vorschuss einer beträchtlichen Geldsumme zu erleichtern.

Das Frühjahr darauf machte ich eine der angenehmsten Reisen nach Budissin, Dresden, Pirna, Meissen und Leipzig, um die in und bei den meisten dieser Städte wohnenden Anverwandten meines künftigen Schwiegervaters kennen zu lernen. Die fürchterlichen Zurüstungen in Dresden auf den in Böhmen bereits ausgebrochenen Krieg gefielen mir nur nicht, weil sie mich um das längstgewünschte Vergnügen brachten, die Dresdner Musik im Ganzen zu hören; doch wurde mir dieser Verlust durch die Bekantschaft der beiden vortreflichen Männer, Homilius und Transchel vergütet. Sehr gern hätte ich den Herrn Kapellmeister Naumann mögen kennen lernen, da man aber die Zeit seiner Zurükkunft von Stokholm noch nicht gewis bestimmen konte; so eilte ich auf den Flügeln der Liebesgötter zurük.

Izt war es noch Zeit, dem bittersten aller Schläge auszuweichen. Meine, noch nicht erklärte, und über dieses sehr junge Braut, hätte sich einen Aufschub von einigen Jahren gern gefallen lassen; allein meine zu heftige Liebe lies mich keine Ueberlegungen machen, lies mich an nichts denken, als an meine Braut. Worauf solte ich warten? — Ein Mann von Gewicht und von dem strengsten Rufe der Rechtschaffenheit, hatte mir Unterstüzung, und Erleichterung meines Anfangs versprochen. Wie konte ich nun da, nach der Progressionsrechnung meiner in elisischen Gefilden herumschwebenden Fantasie, wol noch glauben, dass mir in dieser Welt etwas unangenehmes begegnen könne?

Ich werde Bürger, trat in unsere Innung, und verlobte mich förmlich mit meiner lieben Schelarin. Nun erst hielt ich für nöthig, zu dem Manne zu gehen, der mir so viel Unterstüzung versprochen hatte; aber — hier mögte ich die Feder zerbrechen, wenn ich dadurch das schmerzhafte Gefül all des Kummers und all der Sorgen, die seit acht Jahren mein Herz zerrissen und meinen Geist tief gebeugt haben, aus meiner Seele vertilgen könte! — Das frölige Geständnis meiner bereits geschehenen Verlobung, verwandelte plözlich die Szene, und aus der Morgenröthe meiner Hoffnungen wurde Nacht. Es kam Rath

dazu werden, hies es ganz kalt: aber — es wurde ein Rath dazu. Und damit die unheilbare Wunde, die mir hier geschlagen wurde, wo möglich noch unheilbarer würde, muste ich bald darauf in der Person dieses mir immer so werthen Mannes, einen unserer wichtigsten Kunden verlieren! — Dennoch sei mir die Asche dieses, Erfurt so nüzlich gewesenen Bürgers gesegnet, für das Glük, das er mir — freilich nur unter andern Umständen zugedacht hatte!

Ich übernahm einen Teil der Fabrik und nach Abzug der von meiner guten Mutter mir berechneten Kosten meiner bisherigen Reisen, blieb mir die kleine Summe, von nicht völlig zweihundert Talern baares Geldes übrig. Mit diesen solte ich nun ein Geschäft machen, zu dessen rechter Betreibung wenigstens drei Tausend Taler nöthig waren. Eine sehr niederschlagende Entdekkung für mich! — Indessen geschehene Dinge konten nicht ungeschehen gemacht werden, und ich muste nun mein Vertrauen auf Gott, Glük, und meine Hände setzen.

Der erste auswärtige Auftrag, den ich erhielt, täuschte mich mit einer falschen Freude. Er kam eben an meinem Hochzeittage, und das hielt ich vor eine gute Vorbedeutung: aber ich verlor den ganzen Betrag desselben, und mit ihm die Hälfte meines baaren Vermögens. Dieser unglükliche Zufall machte mich mutlos. Ich wagte es nicht, Jemanden um ein stehendes Kapital anzusprechen, sondern nahm zu Bestreitung meiner Geldbedürfnisse, meine Zuflucht zu Leuten, deren Provisionsberechnungen zu den Landesüblichen Zinsen gemeiniglich sich so verhalten, wie zween Kontraviolons zu einer Pickelflöte. Ich merkte freilich zulezt, dass auch das gröste Glük nicht mächtig genug sei, nur einen Vergleich zwischen meinen und jenen Prozenten stiften zu können.

Noch in demselben Jahre trat ein kleiner Stillstand in meiner Narung ein, und ich sahe mich genöthigt — um Anderer willen! — mit meinem ganzen Waarenvorrath im strengsten Wintermonat nach Hamburg zu gehen. Leider war ich nur zu wenig Kaufmann, meine Absichten zu verbergen. In einigen Tagen wuste jeder mit wollenen Waaren handelnde Kaufmann, dass ich Geld brauchte: und nun erlebte ich die gewöhnliche Folge meiner Offenherzigkeit — man lies mich sitzen, oder demüthigte mich durch selbstgemachte schimpfliche Preise. Nur der tägliche Umgang mit meinem innigstgeliebten Bach, und dem nun verewigten Freunde Nenes, konten mich in den unglüklichen zween Monaten, die ich da liegen muste, von der Hipochondrie retten. Ein alter Kaufmann nahm endlich meine Waaren mir ab, und ich reiste desto frölicher nach Erfurt, weil der lezte Brief meiner lieben Frau mich vermuten lies, dass ein Pfand der Liebe mich bewillkommen würde. Ganz so erfolgte dieser Auftritt, wie ich ihn mir dichterisch gemalt hatte. Gott! welch Entzükken, da ich Mutter und erstes Kind zugleich an meine Brust drükken konte! In der Wage meiner Empfindung flogen in diesem Augenblikke alle Reichtümer der Erde gegen dies selige Vatergefül auf.

Eine Reihe von Zufällen übergehe ich hier; teils, wegen der schmerzhaften Rukerinnerung, teils, weil sie den Leser wenig interessiren können. — Schon einige Jahre daher, hatten mich hiesige Musikfreunde zu Errichtung eines öffentlichen Konzerts aufgefodert: allein ich konte mich aus verschiedenen Ursachen immer nicht dazu entschliessen. In den lezten Jahren des siebenjährigen Kriegs, hatte ich als Sopranist bei einem solchen Konzert, einen Ekel dafür bekommen. Man kam zwar einen Tag in jeder Woche, zur bestimmten Stunde sehr ordentlich zusammen: aber gewis nicht um der Musik willen: denn ausser dem, dass es jedem Musiker frei stand, sein Konzert, Sinfonie, Arie, oder was es sonst sein mogte, gerade zu aufzulegen und unprobirt abzuspielen, schien zugleich das so nöthige, und nie genug zu empfelende Silentium morienum, mit unter die damaligen Kriegsunruhen zu gehören. Oft bildeten freundschaftlich anstossende Gläser, das Geräusch der Spielmarken, und laute Unterhaltungen ein eignes Konzert, wo man kaum unterscheiden konte, welches das rechte sei, um weswillen man sich versammelt habe. Als Assamblee betrachtet, war diese Anstalt recht gut: allein das Ende des Kriegs war auch ihr Ende.

Diesem folgten in Zeit von zwölf Jahren, verschiedene ähnliche Anstalten, die aber selten drei Winter überlebten. Am allerwenigsten konte die Musik etwas dabei gewinnen, welches doch der Hauptzwek eines öffentlichen Konzerts sein muss. Nun trat eine Pause ein, von — ich weis nicht wie vielen Jahren, in welchen wir jährlich nur einmal das Vergnügen hatten, unter der Anführung des Herrn Kantors, und Musikdirektors, Weimer, ein Oratorium oder Drama in einem Extrakonzerte zu hören.

So stand es mit unserer Musik, als ich nochmals zur Errichtung eines öffentlichen Winterkonzerts aufgefodert wurde. Izt lies ich mich um so bereitwilliger dazu finden, weil mein Negozium mich nun für immer an Erfurt band, und mir nicht erlaubte an die Annahme eines fremden Rufs zu denken, deren ich binnen acht Jahren verschiedene ausgeschlagen habe. Auch mein herzlicher Wunsch, meiner geliebten Vaterstadt eine angenehme Unterhaltung mehr, und dem hiesigen Musikwesen einen neuen Schwung zu geben, bestimmte mich dazu. — Unter allen

Konzerteinrichtungen, die ich gesehen und gehört habe, gefiel mir die Hillersche zu Leipzig so wohl, dass ich sie zum Muster der meinigen machte. Aber auch hier hiess es: aller Anfang ist schwer! Und er war um so schwerer, da ich ausser der Direkzion der Musik, zugleich die ganze Oekonomie des Konzerts übernehmen muste, welches mir bei dem ersten Winterkonzerte, wegen geschwinder Anschaffung der nöthigen Musikalien, und theurer Instrumente, sehr zur Last fiel. Um der Gemeinnüzigkeit willen, konte ich das Abonnement nicht wohlfeil genug machen, und die erste Subskripzion war ziemlich schwach. Da ich keine andere Unterstüzung hatte, muste ich zusezen, und mein Verlust belief sich auf dreihundert Taler. In meiner ohnehin traurigen Lage, ein harter Verlust! Aber doch konte er mich noch nicht mutlos machen. Ich kannte mein Publikum, das durch so viele Afterkonzerte getäuscht, erst sehen wolte, was aus den meinigen werden würde.

Im andern Jahre schon war die Subskripzion stärker, und ich weis gewiss, dass sie im dritten noch stärker gewesen sein würde, wenn nicht die Errichtung des hiesigen Gesellschaftstheaters mich um die Hälfte heruntergesezt hätte. Mein einmal gemachter starker Aufwand, auf Musikalien und Instrumente, liess mich nicht zurükgehen. Sowol ein ansehnlicher Zuschuss von seiner Excellenz dem Herrn Statthalter, der vor offenbaren Verlust mich sicherte, als auch mein brennender Kunsteifer, der es sich zur Schande gerechnet haben würde, dem erhabenen Vergnügen zu entsagen, welches mir sowol der Beifall meines Auditoriums, als aller durchreisenden Fremden gewährte, bestimmte mich, fortzufahren.

(Schluss folgt.)

Beethoven als Klavierspieler und Dirigent.

(Fortsetzung.)

Im Jahe 1795 kam Mozarts Schüler Joseph Wölfl (geb. 1772 in Salzburg) nach Wien. Er war ein virtuosisch geschulter Klavierspieler, und erregte als solcher in der österreichischen Hauptstadt bedeutendes Aufsehen. Es konnte nicht ausbleiben, dass zwischen ihm und Beethoven alsbald Vergleiche angestellt wurden, wobei sich widersprechende und auseinandergehende Meinungen geltend machten. Seyfried giebt als Augen- und Ohrenzeuge folgende interessante Schilderung darüber:

„Schon hatte Beethoven durch mehrere Kompositionen Aufsehen erregt und galt in Wien für einen Clavierspieler ersten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte sich gewissermassen die alte Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten, und die zahlreichen Kunstfreunde der Kaiserstadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethovens Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky, zu Wölfls eifrigen Protectoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar, dessen freundliche Villa allen fremden und einheimischen Künstlern in den reizenden Sommermonaten mit echt brittischer Loyalität eine gleich angenehme als wünschenswerthe Freistätte gewährte. Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten (?) nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuss, jeder trug seine jüngsten Geistesprodukte vor; bald liess der eine oder der andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien an gewähren Lauf; bald setzten sich beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Themas und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen; ja, Wölfl'n hatte die gütige Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die eben so leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte, und es ihm möglich machte, fortlaufende doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. Im Phantasiren verläugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermesslichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft, und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Cataracte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäusserung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmuth zerfliessend — wieder erhob sich die Seele, triumphirend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen, und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnissvolle Sanscritsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist! — Wölfl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich; nie flach, aber stets klar, und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm blos als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk und Schaustück trockenen Gelehrtthuns; stets wusste er Antheil zu erregen und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen. Wer Hummeln gehört hat, wird auch verstehen, was damit gesagt sein will."

Ein anderer Wettstreit fand zwischen Beethoven und dem Klavierspieler Steibelt statt, welcher Wien im Herbst des Jahres 1800 besuchte. Ferd. Ries erzählt darüber:

„Als Steibelt[1]) mit seinem grossen Namen von

---

[1]) Daniel Steibelt, geb. bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Berlin, gest. 20. September

Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethoven's bange, dieser möchte ihm an seinem Rufe schaden. Steibelt besuchte ihn nicht, ein fand sich zuerst eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven sein neues Trio op. 11 zum ersten Male vortrug ²). Der Spieler kann sich hierin nicht besonders zeigen. Steibelt hörte es mit einer Art Herablassung an, machte Beethoven einige Complimente und glaubte sich seines Sieges gewiss. Er spielte ein Quintett von eigener Komposition, phantasirte und machte mit seinen Tremulandos, welches damals etwas ganz Neues war, sehr viel Effekt. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) sich eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethoven's Trio (op. 11) geschrieben sind. Dieses empörte die Verehrer Beethoven's und ihn selbst; er musste nun an's Clavier, um zu phantasiren; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen unartige Art an's Instrument, wie halb hingestossen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellstimme von Steibelt's Quintett mit, legte sie verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Allein nun ein Mal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, dass Steibelt den Saal verliess, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, dass Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wollte."

Es scheint, als ob Beethoven durch die fremden Klaviervirtuosen, so wie durch den Verkehr mit Cramer, welcher gleichfalls inzwischen in Wien gewesen war, zu erneuten fleissigen Uebungen angeregt worden sei. Wenigstens deutet darauf die in seinem (1 Juni 1801) an Amenda gerichteten Briefe enthaltene Aeusserung: „Auch mein Klavierspielen habe ich sehr vervollkommnet.“ Allerdings war mittlerweile das entsetzliche Unglück des Gehörleidens über ihn hereingebrochen. Welch' ein Hemmniss dieser Zustand für Beethoven's Klavierspiel mit der Zeit wurde, ist leicht zu ermessen, da das schärfste, wachsamste und feinste Ohr dazu gehört, um sich eine gleichmässig saubere in allen Nüancen zuverlässige Technik zu bewahren. Es kommt bei Beethoven hinzu, dass der Unterricht, den er in der Jugend empfing, mehr auf das rein Musikalische als auf das specifisch Pianistische gerichtet war. Alle seine Lehrer waren keine eigentlichen Klaviermeister. Sie konnten wohl auf Fertigkeit hinarbeiten, die er auch in hohem Grade erlangte, nicht aber auf eine schöne technische Durchbildung der Hände, ohne welche korrekte Leistungen nicht zu erzielen sind. Hätte Beethoven als Knabe Männer wie Clementi oder Cramer zu Lehrern gehabt, so würde sein Klavierspiel wahrscheinlich die höchste Stufe der Vollendung erreicht haben. Wir sagen wahrscheinlich; denn es bleibt fraglich, ob gerade Beethoven's vorwärts stürmender Feuergeist sich die Musse zu einem mühsamen und zeitraubenden Sonderstudium der Klaviertechnik gegönnt hätte. Brach er doch auch den theoretischen Unterricht bei Albrechtsberger vorzeitig ab, weil sein Genius ihn unwiderstehlich zur schöpferischen Thätigkeit trieb.

1823 zu Petersburg, hatte etwas von einem Charlatan an sich.

²) Ganz neu war dieses schon zwei Jahre vorher veröffentlichte Trio nicht mehr.

Dass Beethoven's pianistische Leistungen nach dem Eintritt des Gehörleidens nicht gewonnen hatten, ergiebt sich aus dem Urtheil, welches Cherubini über dieselben fällte, als er während des Winters 1805—6 in Wien verweilte. Er nannte sein Spiel „rauh“. Begreiflicherweise konnte die allmälig immer stärker hervortretende Schwerhörigkeit auf dasselbe nur nachtheilig wirken. Spohr, der von Beethoven im Jahre 1814 dessen grosses Klaviertrio op. 97 spielen hörte, bemerkt darüber:

„Ein Genuss war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers in Folge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube¹) so darauf, dass die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, dass ganze Tongruppen ausblieben, so dass man das Verständniss verlor, wenn man nicht zugleich in die Clavierstimme blicken konnte. Ueber ein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmuth ergriffen. Ist es schon für Jedermann ein Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethoven's fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Räthsel mehr.“

Aus derselben Zeit liegt eine Tagebuchnotiz von Moscheles über das erwähnte Trio vor, welche lautet:

„Bei wie vielen Compositionen steht das Wörtchen neu am unrechten Platze. Doch bei Beethoven's Compositionen nie, und am wenigsten bei dieser, welche wieder voll Originalität ist. Sein Spiel, den Geist abgerechnet, befriedigte mich weniger, weil es keine Reinheit und Präcision hat; doch bemerkte ich viele Spuren eines grossen Spieles, welches ich in seinen Compositionen schon längst erkannt hatte.“

Indessen, was Beethoven's Klaviertechnik in den reiferen Mannesjahren auch zu wünschen übrig liess — er ersetzte die Mängel derselben durch die ausserordentlichen Gaben seines Geistes. Sehr richtig erscheint, was der Hornist Nisle, welcher Beethoven 1808 hörte, über dessen pianistische Leistungen schrieb:

„Man sagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die seine Sachen besser als er selbst ausführten. Ich musste lächeln. Freilich stand er als Spieler manchem Andern in Eleganz und technischen Vorzügen nach, auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark. Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tieferen Regungen seines Innern. Und können denn Modegeschmack, Gewandtheit (die sich oft zu leerer Finger-Bravour herabwürdigt) für die Abwesenheit einer Beethoven'schen Seele entschädigen? — Ach, liebe Leute, dachte ich, beherzigt doch endlich, was vor vielen Jahrhunderten schon unser grosser Lehrer sagte: Der Geist ist's, der da lebendig macht.“

Nicht lange vorher, ehe Nisle Beethoven spielen hörte, war dieser beinahe um einen Finger gekommen. Breuning meldete darauf bezüglich an Wegeler:

„Beethoven hätte bald durch ein Panaritium einen Finger verloren, jetzt geht es ihm indessen wieder ganz gut. So entging er einem grossen Unglück, welches verbunden mit seiner Schwer-

¹) Völlig taub war Beethoven keineswegs schon um diese Zeit.

bölligkeit, jede ehemals selten auftretende gute Laune ganz vertrieben haben würde."

Ueber Beethoven's Vortragskunst bemerkt Ries:

„Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Tacte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem Crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte. Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äusserst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu."

Diese Schilderung lässt erkennen, wie geistreich Beethoven's Ausdrucksweise gewesen sein muss. In dieser scheint doch auch Ries den höchsten Preis seinem Phantasiren zuerkannt zu haben. Er sagt darüber:

„Es war das Ausserordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt und gereizt war. Alle Künstler, die ich je phantasiren hörte, erreichten bei Weitem nicht die Höhe, zu welcher Beethoven auf diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrängten, den Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich."

Auch Czerny spricht sich in diesem Sinne aus. Er sagt:

„So ausserordentlich sein Spiel im Improvisiren war, so war es oft weniger gelungen beim Vortrag seiner bereits gestochenen Compositionen, denn da er sich nie die Geduld und Zeit nahm, etwas wieder zu studiren, so hing das Gelingen meistens von Zufall und Laune ab, und da sein Spiel so wie seine Compositionen der Zeit vorausgeeilt waren, so hielten die damaligen noch äusserst schwachen und unvollkommenen Fortepiano (bis um 1810) seinen gigantischen Vortrag noch gar nicht aus. Daher kam es, dass Hummel's perlendes, für seine Zeit wohlberechnetes brillantes Spiel dem grösseren Publikum weit verständlicher und ansprechender erscheinen musste. Aber Beethoven's Vortrag des Adagio und des Legato im gebundenen Styl übte auf jeden Zuhörer einen beinahe zauberhaften Eindruck, und ist, so viel ich weiss, noch von Niemanden übertroffen."

Die Improvisationen waren es also, was ihm vor den Koryphäen des Klavierspiels den Vorrang gab, weil keiner derselben auch nur entfernt seine Phantasie, seinen Gedankenreichthum und seine Gemüthstiefe besass. Welch' überwältigende Wirkungen er in dieser Richtung hervorbrachte, zeigt uns seine Begegnung mit Ignaz Pleyel. Dieser damals berühmte Künstler war im Sommer des Jahres 1808 von Paris nach Wien gekommen, und brachte im Hause des Fürsten Lobkowitz seine neuesten Quartette zu Gehör. Beethoven, der dabei zugegen war, wurde einer Mittheilung Czerny's zufolge gebeten, etwas vorzutragen.

„Wie gewöhnlich liess er sich unendlich lange bitten, und wurde endlich fast mit Gewalt von den Damen zum Clavier gezogen. Unwillig reisst er vom Violinpult die noch aufgeschlagene 2te Violinstimme des Pleyel'schen Quartetts, wirft sie auf das Pult des Fortepiano und beginnt zu phantasiren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und grossartiger improvisiren gehört, als an jenem Abend. Aber durch die ganze Improvisation gingen in den Mittelstimmen wie ein Faden oder Cantus firmus die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodien und Harmonien im brillantesten Concertstyle darauf baute. Der alte Pleyel konnte sein Staunen nur dadurch zeigen, dass er ihm die Hände küsste. Nach solchen Improvisationen pflegte Beethoven in ein laut schallendes vergnügtes Lachen auszubrechen."

Mit höchster Begeisterung berichtet Reichardt über Beethoven's Improvisationen. Er hörte ihn bei der Gräfin Erdödy. In seinen „vertrauten Briefen" findet sich, vom 5. December 1808 datirt, folgende Stelle:

„Und nun brachte mir den humoristischen Beethoven auch ein Fortepiano, und er fantasirte uns wohl eine Stunde lang aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls, in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst, mit Meisterkraft oder Gewandtheit herum, dass mir wohl zehnmal die heissesten Thränen entquollen, und ich zuletzt gar keine Worte finden konnte, ihm mein innigstes Entzücken auszudrücken."

Man könnte glauben, Reichardt sei eine sehr sentimentale Natur gewesen, wenn er gesteht, dass Beethovens Spiel ihm Thränen entlockt habe. Anderen erging es indessen ebenso. Als Beethoven bei seinem Berliner Aufenthalt (1796) in der dortigen Singakademie phantasirte, drängte man sich „mit Thränen in den Augen" um ihn, und Czerny berichtete 1852 im „Cock's London Musical Miscellany",[1] dass bei Beethoven's Improvisationen „häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen."

Beethoven war kein Freund von derartigen Kundgebungen, und so äusserte er in Bezug auf die Rührung, welche er bei den Mitgliedern der Berliner Singakademie hervorgerufen hatte, abwehrend: „das ist es nicht, was wir Künstler wünschen, wir verlangen Applaus!" und als er Bettinas „Wangen und Augen" bei dem ihr vorgesungenen Liede „Kennst Du das Land" erglühen sah, sagte er: „Aha, die meisten Menschen sind gerührt über etwas gutes, das sind aber keine Künstlernaturen. Künstler sind feurig, sie weinen nicht", trotzdem er selbst manchmal Thränen der Rührung vergoss, wenn er für sich war.

Starke, kräftige Seelen lieben es nicht, sich von weichmüthigen Empfindungen übermannen zu lassen, und suchen dieselben vielmehr möglichst zu maskiren, weshalb sie oberflächlichen Beobachtern leicht theilnahmslos und kalt erscheinen können. Von dieser Art war auch Beethoven. Dass ihm die tiefste Gefühlsfähigkeit innewohnte, beweisen seine Tonwerke, aber dieselbe im persönlichen Verhalten vor Anderen durch Geberden und rührselige Worte zu zeigen, widerstrebte durchaus seinem Mannessinn. Belege dafür bieten seine Begegnung mit Frau v. Ertmann, nachdem dieselbe ihr Kind verloren hatte, sowie der Abschied von Louis Schlösser, bei welchem Beethoven äusserte: „und nun auch keine Rührung mehr! fest und muthig mit der Mensch in allen Dingen sein." Wohl durfte daher Grillparzer mit Recht in seinem Nachruf an Beethoven sagen: „Weil er von der Welt

[1] Thayer II, 10.

sich abschloss, nannte man ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos Art, wer sich hart weiss, der flieht nicht. Gerade das Uebermass der Empfindung weicht der Empfindung aus."

Ueber Beethoven's Phantasiren hat Czerny werthvolle Aufzeichnungen hinterlassen. In ihnen heisst es:

„Beethovens Improvisiren war von verschiedener Art, ob er nun auf selbstgewählte oder auf gegebene Themen phantasirte. 1. In der Form des ersten Satzes oder des Finalrondos einer Sonate, wobei er den ersten Theil regelmässig abschloss und in demselben auch in der verwandten Tonart eine Mittelmelodie u. s. w. anbrachte, sich aber dann im 2ten Theile ganz frei, jedoch stets mit allen möglichen Benutzungen des Motivs seiner Begeisterung überliess. — Im Allegrotempo wurde das Ganze durch Bravourpassagen belebt, die meist noch schwieriger waren als jene, die man in seinen Werken findet. 2. In der freien Variations-Form ungefähr wie seine Chorfantasie, op. 80, oder das Chorfinale der 9. Symphonie, welche beide ein treues Bild seiner Improvisationen dieser Art geben. 3. In der gemischten Gattung, wo potpourriartig ein Gedanke dem andern folgt, wie in seiner Solofantasie op. 77. Oft reichten ein paar unbedeutende Töne hin, um aus denselben ein ganzes Tonwerk zu improvisiren (wie z. B. das Finale der 3ten Sonate, D-dur, von op. 10).

In der Geschwindigkeit der Skalen, Doppeltriller, Sprünge u. s. w. kam ihm keiner gleich — auch Hummel nicht. Seine Haltung beim Spiel war musterhaft ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse (nur bei zunehmender Harthörigkeit gebückt); seine Finger waren sehr kräftig, nicht lang und an der Spitze vom vielen Spielen breit gedrückt, denn er sagte mir oft, dass er in seiner Jugend ungeheuer oft, meistens bis spät über Mitternacht exercirt habe.

Er hielt auch beim Unterrichten sehr auf schöne Fingerhaltung (nach der Emanuel Bach'schen Schule, nach der er mich unterrichtete); er selber spannte kaum eine Decime. Der Gebrauch der Pedale war bei ihm sehr häufig, weit mehr als man in seinen Werken angezeigt findet. Einzig war sein Vortrag der Händel'schen und Gluck'schen Partituren und der Seb. Bach'schen Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wusste, der diesen Werken eine neue Gestalt gab.

Auch war er der grösste a vista-Spieler seiner Zeit (selbst im Partiturlesen), und, wie durch Divination, übersah er beim schnellsten Durchblicken jede fremde Composition, und sein Urtheil war stets richtig, aber (besonders in seinen jüngeren Jahren) sehr scharf, beissend und rücksichtslos. Manches was die Welt bewunderte und noch bewundert, sah er von dem hohen Standpunkte seines Genies in ganz anderem Lichte."

„Beethoven liebte, wie Schindler berichtet, besonders zur Zeit der Abenddämmerung sich an den Flügel zu setzen und zu phantasiren, öfters auch Violine und Viola zu spielen, zu welchem Zweck diese beiden Instrumente immer auf dem Flügel liegen bleiben mussten. In seinen letzten Lebensjahren ward dieses Spiel für den Zuhörer mehr peinlich als ergötzend. Da nur allein der innere Sinn dabei thätig und der äussere gar nicht mehr mitwirkte, so wurden seine Ergüsse nicht mehr deutlich, zumal seine linke Hand sich gewöhnlich der Breite nach auf die Tastatur zu legen pflegte, und so lärmend verdeckte, was die rechte oft all zu zart ausführte. Man weiss daher, er hielt in der früheren Zeit seine eigenen Compositionen nicht ganz rein spielte, davon kein anderer Grund als Mangel an Zeit die Technik der Finger in Uebung zu erhalten; daher seine Improvisationen eines solchen Zwanges ledig, wie ihn das Notenlesen bedingt, das Höchste waren, was man hören konnte. — In der letzten Zeit hatte ihm der kaiserl. Hof-Pianoforte-Macher Herr Conrad Graf einen Schallschirm verfertigt, der auf den Flügel gestellt die Töne seinem Ohr leichter zuführen sollte. So gut jedoch diese Vorrichtung war, so wirkte sie leider bei Beethoven nichts mehr. Am peinlichsten waren seine Phantasien auf den Saiteninstrumenten zu hören, da er diese nicht rein zu stimmen vermochte. Diese Musik war furchtbar, und doch klang sie seinem Geiste gewiss rein und harmonisch."

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Den Herren Hermann Schröder, Kgl. Musikdirektor Richard Schmidt und den Lehrer an der Kgl. Hochschule Felix Schmidt und Johannes Schulze erhielten den Professor-Titel.

— Herrn Eugenio Pirani ging als Dank für die in Bologna zum 800jährigen Jubiläum der dortigen Universität von ihm komponirte Hymne von der Königin Margherita von Italien ein sehr huldvolles Schreiben zu. Beigefügt war ein prächtiges Andenken, eine goldene Nadel, die auf einem, von Brillanten umgebenen Emaillegrund ein M in Brillanten und die königliche Krone zeigt.

— Richard Wagner's C-dur Sinfonie wird mit dem 31. December d. J. wohl für immer aus dem Konzertsaal verschwinden, da mit diesem Tage das Aufführungsrecht des Werkes, welches die Konzertdirektion Hermann Wolff erworben hatte, erlischt. Einer der hervorragendsten Musikverleger Berlins hatte den Versuch gemacht, die Sinfonie für seinen Verlag zu erwerben, doch hat Frau Cosima erwidern lassen, dass seit Ablauf des Hermann Wolff'schen Vertrages das Werk für immer in das Archiv der Wagner'schen Familie zurückwandern werde.

— In der Katholischen Kirche zu Bayreuth fand am Todestage F. Liszt's (31. Juli) ein vom Vorsitzenden des Liszt-Vereins, Hrn. Martin Krause, veranstaltetes und von der Sängerin Frl. Polscher, dem Organisten Hrn. Pfannstiehl und dem Harfenvirtuosen Hrn. Posse ausgeführtes Konzert statt, das nach Programm und Aufführung einen dem Ernste des Tages würdigen Eindruck machte.

— Hr. Musikdirektor Willem Kes in Dordrecht ist als erster Kapellmeister an das neue Konzerthaus in Amsterdam berufen worden.

— Die Aufführungen des Parsifal und der Meistersinger im Bayreuther Festspielhause haben in künstlerischer und pekuniärer Beziehung einen grossartigen Erfolg gehabt. Ganz besonders entzückt haben die Meistersinger, die in solcher Vollendung noch niemals gehört worden sind. Im ganzen fanden 17 Vorstellungen statt, und zwar 9 vom „Parsifal" und 8 von den „Meistersingern". Der Besuch war in

dieses Jahre lebhafter als je zuvor. Die Unkosten haben sich nach der „B. B. Ztg.“ auf 340 000 Mk. belaufen, allerdings sind in dieser Summe die Kosten welche die neue Anlage der elektrischen Beleuchtung verursacht hat, mit einbegriffen; diese allein beziffern sich auf 80 000 Mk. Der Unkostenbetrag von 260 000 Mk. für die Aufführungen selbst erscheint nicht zu hoch, wenn man berücksichtigt, dass die Mitglieder des Orchesters, des Chores, des technischen Personals sowie die mitwirkenden Sänger und Sängerinnen nicht allein Reiseentschädigung erhalten, sondern auch acht Wochen hindurch, d. h. seit Beginn der Proben, ihr Einkommen bezogen haben. Hierzu kommt noch, dass für die „Meistersinger“ ausser neuen Dekorationen und Requisiten Hunderte von Kostümen angefertigt werden mussten. Trotz dieser gewaltigen Unkosten haben die diesjährigen Festspiel-Aufführungen einen bedeutenden Ueberschuss erzielt.

— Die Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven stand einem Meininger Hofkonzert in Aussicht. Hans von Bülow's Leitung versprach einen glänzenden Erfolg. Alle Musikliebhaber der Hauptstadt schwelgten im Vorgenuss eines seltenen Ohrenschmauses. Einige hohe Herrschaften zeigten so rege Theilnahme, dass sie sogar die Proben zu besuchen wünschten, zum grössten Leidwesen des Dirigenten. Die zugedachte Ehre liess sich jedoch unter keinen Umständen ablehnen, und es blieb nichts übrig als Mittel und Wege zu finden, auf eine anständige Art die ungebetene störende Zuhörerschaft in die Flucht zu schlagen. Die Probe sollte beginnen. Die erlauchten Kunstfreunde hatten sich erwartungsvoll niedergelassen. Da rief Bülow den Fagottisten an und befahl ihm, seine ganze Stimme von A bis Z solo vorzutragen. Breitspurig setzte der Künstler sich in Positur und entlockte mit der ernsthaftesten Miene seinem entsetzlichen Grob-Instrumente die komischsten Knurr- und Brummlaute, die aus dem Zusammenhang des Tonwerks herausgerissen, ohne Verbindung mit den anderen Instrumenten ganz fürchterlich anzuhören waren. Der Dirigent unterbrach den Vortrag ab und zu, und liess einige besonders auffallende Stellen wiederholen und variiren. Endlich hatte der Fagottist glücklich den Schluss erreicht, aber Herr von Bülow hiess mit vergnüglichem Schmunzeln, das interessante Solo von vorne zu beginnen. Doch ehe noch der erste Grunzton wieder vernehmen liess, hatten sich die ungebetenen Gäste erhoben, um schleunigst den Saal zu verlassen.

— Professor Friedrich Wilhelm Jähns, einer der Veteranen der Berliner Künstlerschaft, ist am 9. August gestorben. Am 2 Januar 1809 hier geboren, hat er zeitlebens seine Dienste nur seiner Vaterstadt gewidmet, die in ihm einen trefflichen Künstler und ideal angelegten Menschen verehrte. Seine Thätigkeit als Gesanglehrer, Komponist und musikalischer Schriftsteller war eine vielumfassende, vor allem verdankt man dem Verstorbenen, wie bekannt, die sorgfältigsten und zuverlässigsten Studien über Carl Maria von Weber. Seine grossartige Webersammlung ging 1883 in den Besitz der Kgl. Bibliothek über.

— Am 31 Juli, am Todestage Liszt's, starb in Eberswalde der Kgl. Musikdirektor Jean Vogt im 66. Lebensjahre. Jean Vogt war lange Jahre als Lehrer am Stern'schen Konservatorium, später an der „Neuen Akademie der Tonkunst“ mit grossem Erfolge thätig und hat eine Anzahl vortrefflicher Klavierspieler herangebildet. Auch als Komponist hat er sich einen sehr geachteten Namen erworben. Sein Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus“ gelangte wiederholt zur Aufführung. Dasselbe ist in einer Zeit entstanden, in der Vogt noch unter dem Einfluss Mendelssohn'scher Schreibweise stand. Viel bedeutender sind seine Klavierwerke, die sich durch feine Melodik und vorzüglichen Klaviersatz auszeichnen. Hervorragend sind seine Präludien und Fugen für ein und zwei Klaviere. Er beherrschte die Fugenform mit Meisterschaft, wusste sie stets mit lebensvollem Inhalt zu erfüllen und klanglich auf's wirksamste auszustatten.

— Der grosse P. J. Tonger'sche Verlag in Köln ist in den Besitz von Carl Rühle in Leipzig und Reudnitz übergegangen.

— Die Mozartstiftung in Frankfurt a./M. hat diesmal ihr Stipendium (jährlich 1800 Mk.) Hrn. Adolf Weidig, einem langjährigen Schüler unseres geschätzten Mitarbeiters, des Herrn Dr. H. Riemann in Hamburg, zuertheilt. Hr. Weidig ist 20 Jahre alt und seit 1883 Kompositionsschüler des Hrn. Dr. Riemann im Hamburger Konservatorium.

— Die königl. bayr. Musikschule in Würzburg wurde im verflossenen Unterrichtsjahre von 213 Musikschülern und 507 Hospitanten, im Ganzen 720 Eleven besucht. Die hohe Zahl der Eleven beweist, wie sehr die Methode dieser vom Staate organisirten und geleiteten Anstalt gewürdigt werde. Vermöge der staatlichen Unterstützung ist diese Anstalt auch im Stande, ein sehr niedrig bemessenes Unterrichtshonorar zu verlangen. Neben dem Unterricht in sämmtlichen theoretischen Fächern und auf allen Orchesterinstrumenten wird besonders auch dem Orchesterspiel sowie der Ausbildung von Dirigenten für Chor und Orchester grosse Aufmerksamkeit zugewendet. Die Würzburger Anstalt ist zugleich bisher die einzige Fachschule, an welcher die Ritter'sche Viola alta, welche in den bedeutenderen Orchestern immer mehr Verbreitung findet, von ihrem Erfinder selbst gelehrt wird. Der Unterricht wird von 18 staatlich angestellten Lehrkräften ertheilt, welche ihre Thätigkeit ausschliesslich der Anstalt zuwenden.

— Am evangelischen Seminar in Wolfenbüttel wird ein Musiklehrer gesucht, der besonders seine Befähigung im Unterricht für Gesang, Orgel und Violinspiel nachweisen kann. Gehalt etwa 3000 Mk. Meldungen an das herzogliche Konsistorium.

— Dem Herrn William Macdonald Smith in Oporto ist ein Apparat zur Ausbildung der Arm- und Handmuskeln patentirt worden. Das Patentblatt giebt davon folgende Beschreibung:

Ein federnder Arm, welcher mit einem cylinderförmigen Griff zum Auflegen der Hände versehen ist, ist auf einer Achse befestigt. Mit dieser Achse steht ein Schaltwerk derart in Verbindung, dass bei einer bestimmten Geschwindigkeit der Auf- und Abwärtsbewegung der Hand ein an einer Schnur hängendes

Gewicht hochgehoben wird. Der federnde Arm kann auch mit einer Signalglocke in Verbindung gebracht werden, wobei alsdann eine bestimmte Geschwindigkeit der Handbewegungen durch Ertönen der Glocke angezeigt wird. Der zur Ausbildung der Muskeln des Handgelenkes dienende Theil des Apparates besteht aus einem auf einem vertikalen Zapfen befestigten Handgriff. Der Zapfen ist mit einer herzförmigen Scheibe versehen, welche auf Sperrkegel wirkt, vermittelst welcher die Hämmer zweier Glocken in Thätigkeit gesetzt werden.

— Auf dem Gebiete der Nervenphysiologie und der Nerven- bezw. der Gehirnerkrankungen giebt es der räthselvollen Erscheinungen noch gar viele und fast jeder Tag vermehrt die Zahl derselben. So hat noch erst neuerdings ein junger Berliner Forscher sehr merkwürdige Beobachtungen über das Verhalten der musikalischen Ausdrucksformen bei Aphasischen angestellt und er ist bei seinen Untersuchungen zu sehr bemerkenswerthen Ermittelungen gelangt. Unter „Aphasie“ im engeren Sinne versteht man den Verlust der Fähigkeit, seinen Vorstellungen durch die Sprache Ausdruck zu verleihen, obwohl die Vorstellungen selbst als klare Begriffe vorhanden und obwohl andererseits auch die zur Hervorbringung der betreffenden Worte erforderlichen mechanischen Sprachwerkzeuge, also Kehlkopfmuskeln, Zunge, Lippen völlig gesund und gebrauchsfähig sind. Es hat sich dann weiterhin herausgestellt, dass dieser „Aphasie“ gewisse Veränderungen einer ganz bestimmten Stelle im Gehirn zu Grunde liegen, und zwar ist es am allermeist die dritte Stirnwindung des linken Grosshirns, die sogenannte Broca'sche, welche in den betreffenden Fällen von Aphasie erkrankt ist. Nun sollte ermittelt werden, wie sich bei derartigen an Aphasie erkrankten Personen ihr musikalisches Ausdrucksvermögen verhalte, und da zeigt es sich, dass dieselben einzelne von früher her bekannt gewesene Melodien, ein Volkslied, nachzusingen, je zu Ende zu singen vermochten, sobald man ihnen die Anfangstöne angab. Aber noch mehr. Sobald man solchen an Aphasie erkrankten Menschen ein bezeichnendes Wort aus einem allgemein bekannten Volksliede zurief, so fanden sie auch die zugehörigen Töne und mit ihnen waren auch zugleich die Worte aussprechbar geworden. Freilich ist das Letztere nicht immer der Fall. Aber das ist zweifellos festgestellt, dass bei gleichzeitigem, mehr oder minder vollständigem Verluste des sprachlichen Ausdrucksvermögens und auch des Verständnisses der vorgesprochenen Worte, die musikalische Ausdrucksfähigkeit erhalten geblieben war. Aber noch in einer anderen Hinsicht war das Verhalten der Kranken von der bezeichneten Art sehr bemerkenswerth. Die Sprachzeichen des Affektes waren ungleich leichter wieder hervorzurufen, als die des gewöhnlichen Verkehrs. So konnten gewisse Ausrufe, gewisse Gebetsprüche laut und vornehmlich wiederholt werden. Auch das Zahlengedächtniss schien weniger gelitten zu haben. Soviel kann somit aus diesen vielfachen Beobachtungen als sicher angenommen werden, dass das Ausdrucksvermögen für musikalische Vorstellungen unabhängig ist von dem für Wortvorstellungen.

Sondershausen. Dem Jahresbericht, welchen das hiesige Fürstliche Konservatorium am Schlusse des Unterrichtsjahres 1887/88 soeben veröffentlicht hat, entnehmen wir die folgenden Nachrichten. Unter der Direktion des Hofkapellmeisters Adolf Schultze hat das Kunstinstitut sich mehrfach erweitert. Das Lehrerkollegium wird gegen das Vorjahr für das nächste Semester von 17 auf 19 Mitglieder sich erhöhen; neu eingetreten sind oder treten demnächst ein die Musikdirektoren W. J. von Wasielewski (Musikgeschichte), Aug. König (Orgel, Piano) und Fr. Wick (Piano), ferner der Konzertmeister Arno Hilf (Violine, Quartett, Orchesterklassen). Im letzten Unterrichtsjahre haben dem Konservatorium angehört 35 Schülerinnen und 70 Schüler. Von diesen 105 Zöglingen studirten 22 Sologesang, 35 Klavierspiel, 35 ein Streichinstrument und 13 je ein Blasinstrument als Hauptfach. 4 Schüler genossen Orgelunterricht. In den Konzerten und Opernaufführungen der Fürstl. Hofkapelle wirkten zeitweise mit 21 Schüler, und bei der Freischützaufführung im Fürstl. Theater debütirten erfolgreich: Frl. Louise Kassler-Braunschweig („Agathe“), Frl. Helene Ehrhardt-Langendreer („Aennchen“) und Albert Mittelhäuser-Rudolstadt („Max“). In drei selbständigen Konzerten des Fürstl. Konservatoriums, in der „Mozartfeier“ zum Besten des hiesigen Frauenvereins und in zwei Prüfungskonzerten kamen 29 Solo- und Chorstücke, und an 9 Vortragsabenden zusammen 73 Musikstücke zur Aufführung.

Bücher und Musikalien.

Carl Krüger, Op. 7. Frohe Stunden. Sechs Klavierstücke für die Jugend. No. 1. Ueberglücklich. No. 2. Im Grünen. No. 3. Bruder Lustig. No. 4. Ringelreihe. No. 5. Stillvergnügt. No. 6. Am Abend. (Berlin, M. Bahn.)

Einfacher und natürlicher Inhalt liegt hier in klarer und ungekünstelter Form als Unterhaltungsmusik für angehende Klavierspieler vor. Kinder, die eben reif sind, Bertini's Op. 100 zu spielen, werden in ihnen keine Räthsel zu lösen finden. Vielleicht könnte ein klein wenig mehr Poesie die kleinen Stücke süssen, doch wird der Inhalt im Grossen und Ganzen den Ueberschriften gerecht. Lehrer und Lehrerinnen, denen es an Unterhaltungsmaterial für die genannte Stufe mangelt, mögen die Heftchen sich ansehen.

J. C. Kessler, Op. 100. 25 Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits gebildeter Klavierspieler. 6 Hefte. (Wien, Em. Wetzler.)

Obwohl noch in unsere Tage hineinragend, hat man unverdienter Weise den Komponisten fast vergessen (geb. 1800, gest. 1872). Es ist dem Herausgeber der Etüdensammlung „Weg zur Kunstfertigkeit,

Herrn Gustav Damm (Th. Steingraeber) sehr zu danken, dass er dieser Sammlung eine ganze Anzahl Kessler'scher Etüden einfügte, wie es ebenso der Firma Leuckart zu danken ist, dass sie vor einigen Jahren des Komponisten Op. 51, 103 und 104 neu herausgab. Den Werken Kesslers ist rechtes Empfindungsleben nachzurühmen, glatt und rund in der Form, zeichnen sie sich durch Melodie, feine gewählte Harmonisirung und edlen Stimmungsgehalt aus. Seinen Etüdenwerken hängt nicht das Trockene und Ermüdende an, das andere Werke gleicher Art vielfach eigen ist, seine Etüden sind „Musikstücke", nicht Fingerübungen und doch versteht er es, dieselben so zu gestalten, dass sie auf die Entwickelung der Technik denselben Nutzen üben wie jene, vielleicht noch einen grösseren, weil sie beim Studium geistig anregen. Das gilt von den vorliegenden 6 Heften ebenso, wie von den übrigen Werken seiner Feder. In der Hauptsache beschäftigen sich die 25 Studien mit der Fingergeläufigkeit, der Passage, dem Triller, dem Staccato, dem Oktavenspiel und der chromatischen Tonleiter. Auch der Ausbildung des rhythmischen Gefühls tragen sie Rechnung. Sie dürften ungefähr die Schwierigkeit der Moscheles'schen Studien haben, vielleicht vor denselben zu geben sein; ein Schüler werden das Werk gern und mit Vortheil durcharbeiten. Sei es hiermit das in Rede stehende Opus sowie die andern Werke des Komponisten dem geneigten Leser bestens empfohlen.

A. Naubert.

Anregung und Unterhaltung.

Aus Beethoven's Tagebuch.

— — Nur die Schwächlinge Saiten
Zerreisst der Eisenfinger des Geschicks,
Der Heldenmüth'ge bietet kühn die Harfe,
Die ihm der Schöpfer in den Busen legte,
Dem Schicksal dar. Mag's in den Saiten wühlen,
Allein den innern herrlichen Akkord
Kann es nicht zerstören, und die Dissonanzen
Verschwinden bald in reine Harmonie,
Weil Gottes Friede durch die Saiten säuselt.
— — — Muss der starke Monarch
Erliegen oder auferstehn vom Staube? —
— — — Ist der echte wahre Mensch
Ein Sklave der Umgebung oder frei?
Reisst er aus allen Stürmen, und was mehr ist,
Aus allen Wonnen dieses Lebens nicht
Sein bess'res Ich? — —

* * *

— Es ist die Eigenthümlichkeit der modernen Aesthetik, dass sie die Ursachen des Wohlgefallens am Schönen im Schönen selber aufzusuchen und nachzuweisen trachtet. Sie hofft die Schönheit auf feste Regeln begründen zu können. Sie sucht nach den äusseren Merkmalen für die schön sichtbare Form und will nachweisen, dass auch der Verstand diese als schön zu erkennen und andere als schön begreiflich zu machen vermöge. Aber wir wissen überhaupt noch nicht, was „schön" ist, wenigstens haben wir keine philosophisch genügende Erklärung des Begriffes. Sowohl die Gelehrten wie die Künstler, wie die Laien äussern ja täglich über den Werth der verschiedenen Kunstwerke grundverschiedene Ansichten, indem immer mit Gründen für die seine geurt. Die Gelehrten erklären, es sei ein falsches Wort „Ueber Geschmacksachen lasse sich nicht streiten." Der Geschmack freilich sei nur eine unvollständige Ausbildung des Schönheitsgefühles, verdiene daher keine ernstere Beachtung. Aber, so sagen sie, es giebt eine vollständige Ausbildung und ein durch Denken von der Möglichkeit des Irrens frei gewordenes Schönheitsgefühl, welches die Aesthetik lehre. Vielleicht sei diese noch nicht auf der Höhe der mathematisch scharfen Durchbildung gelangt, vielleicht fehlen ihr noch einige Schlussfolgerungen; wenn aber erst diese gefunden sind, dann wären die Gesetze gegeben, nach welchen jeder Streit in Geschmacksachen ordnungsgemäss geschlichtet werden könne.

Cornelius Gurlitt.

* * *

Sprich nie etwas Böses über einen Menschen, wenn Du es nicht genau weisst, und wenn Du es genau weisst, so frage Dich: warum erzähle ich es?

Lavater.

Meinungs-Austausch.

Da in No. 16 des „Klavierlehrers" die Rede von einer neuen Fingersetzung der chromatischen Tonleiter ist, dürfte es nicht ohne Interesse sein, wenn ich mittheile, wie mein Onkel, der Musiklehrer G. H. Stein (den ich als junger Mensch und werdender Musiklehrer Oktober 1830 kennen lernte) seinen Schülern Tonleitern und Fingersatz lehrte. Er mochte damals schon gegen die 30 Jahre als Musiklehrer hier gewirkt haben. Erst wurde die Tonleiter mit dem gewöhnlichen Fingersatz von Oktave bis zur Oktave (1, 2 bis 3) gespielt. Wenn hierin einige Festigkeit erworben und alle Durtonarten mehrere Mal durchgegangen, wurden die Durtonleitern eingetheilt im Takt gespielt und laut dazu gezählt, $^4/_4$ Takt mit $^{16}/_{16}$ Noten. Anfangs nur in Oktaven, später auch in Terzen und Sexten. Für C-Dur gilt stets derselbe Fingersatz für beide Hände, bei Vorzeichnung bedarf es nur der einzigen Regel für die Hand: „der 4 Finger kommt immer auf eine Obertaste". Dieser zweifache Fingersatz für die linke Hand ist die Grundregel für Klavierspieler und kann nicht geändert werden. Ich habe ihn mit gutem Bedacht mein ganzes Leben hindurch angewendet und bereue es nicht. Nur lasse ich die Schüler mit mehr entwickelter Technik die Durtonleiter in Sextolen ($^{12}/_{16}$) und $^{16}/_{32}$ spielen, natürlich ohne Noten.

Später habe ich zu meiner innigsten Genugthuung dasselbe Prinzip von Czerny befolgt gesehen, in seinen täglichen Studien O. 339 No. 14, 16, 30. Als Fingerübung ist es sehr nützlich, die C-Dur Tonleiter mit den Fingern 1, 2 — 1, 4 auf und abspielen zu lassen.

Copenhagen, den 24. August 1883. *L. S.*

Antworten.

L. S., Kopenhagen. Es würde mich freuen, wenn Sie mir Ihre Ansicht über Ausführung des Doppelschlages nach einer punktirten Note etwas ausführlicher entwickeln wollten. Die bekannte Regel darüber lautet: Der Doppelschlag nach einer dreitheiligen Note fällt auf die zweite Hälfte der ersten Note, doch ohne Wiederholung der Hauptnote. Die Hauptnote fällt auf den Punkt und wird mit dessen Zeitwerth noch einmal angegeben. Die Ausführung ist gleich der des Doppelschlages zwischen 2 keinen ganzen Tonhöhe (Vergl. meine Notenschreibschule S. 40 und 52.)

T., Pyrmont. Herr Dr. H. Riemann wird die Güte haben, Ihnen auf Ihre Anfrage Auskunft zu ertheilen.

G. H., Leipzig. Es war mir leider nicht möglich zu erfahren, wo Freudenthals Barden — Alarich und Melusine und Klinsche Schleierfrau erschienen sind.

E. B., Warschau. Kurze Berichte über wichtige musikalische Vorkommnisse, die dem Musiklehrer von Interesse sein können, werde ich mit Dank entgegennehmen, Konzertberichte aber ausgeschlossen.

P. Z., Frankfurt a. M. Ich bin nicht berechtigt, Ihnen den Namen zu nennen.

M. B., Münster. Besten Dank für den Beitrag. — Haben Sie bereits die Register über die Verzierungen in meiner Notenschreibschule, die sich in der Heftausgabe auf dem Umschlag, in der Bandausgabe nach der Vorrede befinden, übersehen?

J. P., Baltimore. Ihr Wunsch soll erfüllt werden.

E. P., Bonn. Besten Dank.

Th. B., Budapest. Für Flöte, Violine und Klavier giebt es noch von Joh. Seb. Bach zwei Sonaten. Bach-Ausgabe, Jahrgang IX, No. 1 auch bei Peters (Edition No. 237, und mit ausgesetztem Bass von Ferd. David) bei Breitkopf & Härtel. Das Hauptwerk ist aber das „Trio aus dem Musikalischen Opfer mit ausgeführtem Accompagnement herausgegeben von Robert Franz" (Breitkopf & Härtel 1883). Ausserdem giebt es noch einen Canon perpetuum, ebenfalls aus dem „Musikalischen Opfer" Bach-Ausgabe Jahrgang XXXI.

H. N., Fürstenberg a. O. Wolle Schraubhülsen schaffen sie durch den Erfinder O. Weil, Liebenberg Reg. Bez. Dresden.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Dienstag, 11 Septbr. 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Ausserordentliche General-Versammlung.

Tagesordnung:
1. Wahl von 2 Mitgliedern des Kuratoriums.
2. Wahl einer Kommission für die Vorbereitung zur Veränderung der Statuten des Vereins.
3. Beschlussfassung über die Verwaltung der Bibliothek.
4. Mittheilungen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57

Verlag und Expedition. Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11.

Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 18.	Berlin, 15 September 1888.	XI Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Ueber die Bindung von Akkorden.

Von **Paul von Jankó.**

Die allgemeine Regel fürs Legatospiel, dass man einen Finger erst dann aufhebt, wenn der nächste anschlägt, kann man bei Akkorden nicht immer befolgen, denn bei zwei aufeinander folgenden Akkorden wird es immer mindestens einen Finger geben, den man in beiden Akkorden verwenden muss. Wenn in einem solchen Fall der betreffende Finger von einer Obertaste auf eine Untertaste gleitet, so ist eine vollkommene Bindung der zwei Töne möglich, in anderen Fällen aber nicht. Man hilft sich dann damit, dass man den Finger so spät als möglich aufhebt und mit thunlichster Schnelligkeit auf die nächste Taste überspringt.

Um das Gesagte zu erläutern, diene folgendes Beispiel:



Hier bindet, der 5. zum 4., von *d* nach *c* vollkommen, im gewöhnlichen Sinne legato; der 2. gleitet von *as* auf *g*, bindet also auch vollkommen, der Daumen kann aber nicht binden und muss das *f* verlassen, um den Anschlag von *es* vorzubereiten, er muss also möglichst schnell von *f* auf *es* überspringen.

Dies Ueberspringen bringt aber eine andere Gefahr mit sich, welche zu vermeiden der Gegenstand dieser Bemerkungen sein soll.

Es ist dies die Gefahr, dass man in dem Bestreben möglichst blitzartig von einer Taste auf die andere zu überspringen, auch die anderen Finger, welche sonst hätten wirklich binden können, im letzten Augenblick mit aufhebt, und dadurch alle Töne zu dem unvollkommenen Legato herabdrückt, welches nur bei dem einen Tonpaar (*f es*) unvermeidlich gewesen wäre. —

Um diesem Uebelstande vorzubeugen, erscheint es mir zweckmässig, solche Akkordbindungen zuerst so zu üben, dass man die Finger, welche ohnehin nicht vollkommen binden können, etwas früher aufhebt.

Im obigen Beispiel also in dieser Weise:
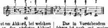


Bei der Fortsetzung der Uebungen mag man das *f* als ♩ mit Achtelpause, schliesslich auch als ♪ mit Sechzehntelpause spielen,

wichtig ist hierbei eben nur, immer im Auge zu behalten, dass man gewisse Finger doch noch früher aufzuheben hat, als der zweite Akkord eintritt, dass man also die vorhergehende Pause gleichsam als einen Vorschlag („Zwischen-Vorschlag") deckt, der etwas von dem Werthe der vorhergehenden Note wegnimmt; es ist auch wichtig, im Bewusstsein zu behalten, welche Finger in dieser Weise früher aufzuheben sind. Es ist zweckmässig, hierbei im Anfang den Takt wirklich zu zählen, und das Aufheben der Finger als abgemessenen Auftakt auszuführen.

Durch solches Verfahren gelingt es, wie Jeder sich an den folgenden Beispielen überzeugen wird, den Eindruck eines strengeren Legato hervorzubringen als dies in der gewöhnlichen Weise, ohne Beachtung der dargelegten Momente möglich ist.

In folgenden Beispielen sind die Töne gleich so notirt, wie sie beim Ueben ausgeführt werden sollen, um Notensatz zu sparen wurde davon Abstand genommen, zuerst die gewöhnliche Schreibweise, dann die Ausführungsweise zu notiren.



a)

Bei a) erscheint ein Akkord, bei welchem man keinen Ton an den nächsten Akkord binden kann, solche Fälle werden öfter vorkommen, und bei ihnen bleibt nichts übrig, als sich der Bindung durch möglichste Abkürzung der Pausen zu nähern. —

Beispiel:



Das in Vorstehendem angedeutete Verfahren ist auch gut geeignet, als Vorübung zu den Doppelgriff-Skalen und Läufen zu dienen, um ihnen bei der Ausführung im schnellen Tempo die möglichste Legato-Aehnlichkeit zu sichern.

Johann Wilhelm Hässler.

Mützenmacher und Musiker.

(Schluss.)

Im Jahre 1780 eröffnete ich dieses Winterkonzert mit Bachs vortrefflichem Heilig, und mein Freund, der Herr Kammermusikus Ernst zu Gotha, der eben zum Besuch hier war, hatte die Güte, es durch ein paar vortreffliche Violinkonzerte zu verschönern. Unmöglich kan ich mich bei dieser Gelegenheit enthalten, eine scherzhafte Anekdote von diesem meinem Freunde aus der Probe zu erzälen. Nachdem er gleich in den ersten Takten seines Konzertsolos, fünf bis sechsmal vergeblich Halt gemacht, und um Piano gebeten hatte, legte er seine Geige nieder, und sagte ganz gelassen. Da mein Lehrmeister Stade ein Konzert spielen, und es mit dem Piano und Forte nicht recht gehen wolte, sprach er „Meine Herren! Piano wie nichts, und Forte wie der Teufel." Hier nahm mein Freund seine Geige wieder, und nun ging es. Nur bei mir wolte es nicht recht gehen; denn mein übertriebener Eifer machte, dass ich mich in den ersten zween Monaten beinahe tod geärgert hätte. Mein Orchester bestund aus sechs Stadmusikis, acht Hoboisten, und zehen bis zwölf Dilettanten aus verschiedenen Ständen, wo jeder Mitspieler seinen eigenen Vortrag hatte. Wir kenneten uns alle kaum mehr, als dem Namen nach; allein ich sezte bei Allen herzliche Theilnehmung und Kunsteifer voraus, und erwartete allgemeine Liebe und Achtung dieser Männer unter einander, und ungeheuchel-tes Vertrauen auf mich; da das alles nun nicht gleich so war, auch nicht sein konte, war ich Schwärmer genug, mich meinem Temperamente gemäs, recht herzlich zu ärgern. Hierzu kam etwa ein grosses Singstük, welches in seiner Vollkommenheit aufzuführen, damals noch über unsere Kräfte war. Ich vergas mich so dabei, dass ich mich izt noch darüber schäme, und meine lieben Mitarbeiter, die zum Glük für mich einen Unterschied zwischen persönlichen Beleidigungen und aufbrausendem Kunsteifer zu machen wusten, von ganzem Herzen hier um Verzeihung bitte.

Izt gebe ich das siebente Winterkonzert, so eben der Ordnung, und mit eben dem

Beifall, als das erste Vervollkommnung des hiesigen Musikwesens überhaupt, und besonders Verbesserung der Kirchenmusik auf dem Lande, war vom Anfange mein Zwek, und um deswillen stand mein Konzertsaal jedem Kantor und Schulmeister jederzeit frei offen. Habe ich nun meinen Endzweck nicht erreicht: so mögen sich die Herren unter sich selbst bereden, ob es Bequemlichkeit, oder Nachlässigkeit, oder Selbstgenügsamkeit, oder sonst etwas gewesen ist, dass sie nicht fleissiger erschienen sind.

Nun wieder zu meinen Plüschmüzen! — Vier Jahre nach einander hatte ich wie ein Taglöhner gearbeitet, nur mit dem Unterschied, dass dieser seinen gewissen Lohn sorgenlos dahin nimt, ich aber immer tiefer in Kummer versank. Da ich nirgends eine helle Aussicht hatte, wagte ich es endlich meine besten Freunde um Beistand zu bitten, den mir auch keiner versagt hat. Leider nur machte ich öfters die Rechnung ohne den Wirth: ich versprach früher wiederzugeben als es in der Folge meine Umstände erlaubten. Auf diese Weise verlor ich manchen Freund, der mir es auch izt sein würde! — O Gott! wie will ich mich freuen, wenn ich alle meine Uebereilungen, an denen mein Herz nie Antheil hatte, auf diese oder jene Art wieder gut machen kann!

Euch edle Seelen aber, die Ihr mit so viel Schonung mir erlaubtet, ein Geschäft, dem ich über lang oder kurz hätte erliegen müssen, den Händen meiner Mutter zu übergeben, um durch Kunstfleis und Unterstüzung eines teutschen Publikums mich empor zu arbeiten, und das zu werden, wovon jedes Gefül meiner kleinsten Nerve mir überzeugend vorrükt, dass ich es sein könte, Euch segne Gott!

Was ich von Klaviersachen, die alle bei Schwickert in Leipzig zu haben sind, komponirt habe, sind folgende: Sechs Sonaten mit einer vorgesezten Fantasie. — Sechs neue Sonaten für das Klavier oder Pianoforte, nebst einem Anhang von einigen Liedern und Handstüken. — Sechs leichte Sonaten für das Klavier. Klavier- und Singstüke verschiedener Art. Erste Sammlung. — Zweite Sammlung. — Sechs Klaviersolos, halb leicht, halb schwer. — In meinem Verlag sind zu haben: Sechs leichte Sonaten für das Klavier oder Pianoforte, wovon zwei mit Begleitung einer Flöte oder Violine, und eine für drei Hände auf einem Klavier. Erster Theil. — Zweiter Theil. Wer auf den dritten Theil, der zu Johanni erscheint, und in sechs ganz leichten und durchaus scherzhaften Sonaten bestehet, pränumerirt, und die beiden ersten Theile noch nicht hat, erhält sie um den Subskripzionspreis, den 1sten zu 16 Gr. den 2ten zu 1 Rthlr. Ausserdem kostet der erste Theil einen Taler und der zweite einen Taler und zwölf Groschen.

Da mir mit jedem Tage die Zeit schäzbarer wird, und ich überdiesse das starke, oft vergebliche Porto scheue: so will ich meinem lieben Publikum sagen, dass auf alle Werke, die ich künftig für eigene Kosten herausgebe, keine Subskripzion, ohne beigefügte Vorausbezalung nicht angenommen wird. Dagegen verspreche ich die billigsten Preisse, und die pünktlichste Auslieferung. Bloss Klaviersonaten werde ich nicht so viel mehr schreiben, da ich von allen Seiten zu grössern Werken aufgefodert werde. Hieraus sonder Drang zur Komposizion, nöthigte mich zu schreiben: aber ich muss aufrichtig gestehen, dass alle meine vorigen Arbeiten blos Produkte zerstreuter Augenblike sind. Folgende Werke, worauf ich bis zur Mitte des Juni Pränumerazion annehme, sollen von Johanni bis Michael erscheinen. Sechs ganz leichte und durchaus scherzhafte Sonaten für das Klavier oder Pianoforte, als dritter und lezter Theil. Ihm füge ich mein Bildniss von einem unserer besten Meister bei, und wünsche gar herzlich, dass das Publikum keine Dissonanz zwischen meiner Phisiognomie, und meinen Geistesprodukten finden möge. Die Pränumerazion ist 16 Gr. nachher 1 Rthlr. — Zwölf kleine Orgelpräludien, zum Gebrauch für angehende Orgelspieler und Schulmeister auf dem Lande. Erster Theil. Die Pränumerazion ist 8 Gr. nachher 12 Gr. — Endlich für Klavier- und Gesangliebhaber Erfurt, eine Kantate von Carl von Dalberg, in einem bequemen Klavierauszug, für 16 Gr. Pränumeration, nachher 1 Rthlr. Die abschriftliche Partitur von dieser Kantate stehet den Liebhabern für 2 Louisd'or zu Diensten. Die dritte Sammlung meiner Klavier- und Singstücke verschiedener Art, ist zur Ostermesse bei Schwickert in Leipzig zu haben. Die Sonaten und Orgelstücke werden in beiden Schlüsseln abgedrukt, wonach sich die Pränumeranten mit ihren Aufträgen gefälligst richten werden.

Gegenwärtig bin ich ganz Musik, und eine grosse Aufmunterung ist es für mich, dass ich zuweilen die Gnade habe, der verwitweten Frau Herzogin Amalie zu Weimar, meine Klaviersachen vorzuspielen. Will ich mich von der Ermüdung meiner Geschäfte erholen: so nehme ich meinen Stab in die Hand und suche das Freie. Gewöhnlich ist mein Erholungsort Neudietendorf, eine zwei Stunden von hier im Gothaischen gelegene Brudergemeinde. Da wandere ich denn mit meinen lieben Freunden, Niederhof und Ellenberg, in ihren schönen Betsaal, und spiele, in jedesmaliger Gegenwart des Tonkenners Herrn Vorstehers Geisler, die Orgel so lange, als meine Begeisterung oder Laune es will

Meine Zeit ist nun ganz der Kunst und den Musen gewidmet in deren Unterhaltung ich freilich mehr angenehme Stunden erlebe, als in der Unterhaltung mit meinen Plüschmützen Dalbergs Aufmunterung und Erfurts Nationalneigung zur Musik geben mir immer Beschäftigung, sind aber auch immer Sporn für mich, dem möglichsten Grade der Vollkommenheit nachzustreben Bei meiner itzigen Entfernung von merkantilischen Geschäften, bin ich stolz genug, von mir selbst zu glauben, dass ich Kraft, Lust und Muth genug habe, immer tiefer in das Heiligtum der Kunst einzudringen, und von Zeit zu Zeit das Publikum davon zu überzeugen Die Musen sind wunderliche Mädchen, wollen nicht, wie andere Koketten gehascht sein, sondern selbst zuvorkommen, wenn es ihre Laune erlaubt ich hoffe daher, dass sie sich izt mir mehr nähern werden

Nehmt liebe Leser! hier hin, was ich geben kann, freilich kein geschmücktes Romänchen, aber strenge Wahrheit, und weniger als ich sagen könnte. Vielleicht sprechen wir uns in der Folge vertraulicher Nur muss alsdenn ein Anderer einen Kommentar noch über meine Biographie machen, und das sagen, was Bescheidenheit und Vernicht, selbst zu sagen, mir verbieten Genug, wir werden besser mit einander bekannt werden, ich, und das liebe Publikum und in diesem guten Vertrauen, Gott empfehlen! Hässler

---

Hiermit schliesst die Selbstbiographie Hässlers Im Jahre 1791 ging er nach England, 1792 nach Russland und wurde in Petersburg mit 1000 Rubeln Gehalt als Kaiserl Kapellmeister und Kammervirtuose angestellt. Im Jahre 1794 siedelte er nach Moskau über, wo er als Musiklehrer, Komponist und Leiter zahlreicher Musikaufführungen erfolgreich wirkte Er starb daselbst im Jahre 1822

In neuerer Zeit erschienen einzelne von H's Klavierwerken in neuen Ausgaben, so 3 Sonaten, bearbeitet von Dr H Riemann und bei Wetzler in Wien eine Gigue in der Bearbeitung von Marie Wieck.

Beethoven als Klavierspieler und Dirigent.

(Schluss.)

Für die Wiener Musikkreise war es begreiflicherweise ein bedeutungsvolles Ereigniss, man darf sagen, ein ausserordentliches Kunstfest, wenn Beethoven auf dem Podium des Konzertsaales oder der Bühne erschien, um eines seiner Klavierwerke vorzutragen oder auch, um in einer freien Phantasie den Genius zu entfesseln. Zum ersten Mal liess er sich als Klavierspieler am 29. März 1805 öffentlich in einer Akademie der Wiener Tonkünstler-Sozietät hören Zum letzten Male geschah es im Jahre 1814 Innerhalb dieses Zeitraumes trat er nicht sehr häufig vor das Publikum. Er legte eben keinen grossen Werth darauf, als ausübender Künstler zu glänzen. Ries berichtet überdies, dass er „seine eigenen Sachen sehr ungern spielte" Dies ist durch eine Mittheilung der Gräfin Gallenberg, geb Julia Guicciardi, an Otto Jahn beglaubigt, dem sie sagte, dass Beethoven seine Sachen nicht gern selbst gespielt habe Wegeler berichtet uns auch von der Abneigung Beethovens sich in Gesellschaften hören zu lassen Er sagt

„Später, als Beethoven in Wien schon auf einer hohen Stufe stand, hatte sich .... ein Widerwille gegen die Aufforderungen zum Spielen in Gesellschaften entwickelt, so dass er jedesmal dadurch allen Frohsinn verlor Er kam dann mehrmals düster und verstimmt zu mir, klagte, dass man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. .... Der Widerwille blieb indessen und ward oft die Quelle der grössten Zerwürfnisse Beethoven's mit dem Ersten seiner Freunde und Gönner"

Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn seine wiederholt geäusserte Absicht, Konzertreisen zu unternehmen, nicht zur Ausführung kam. Dahin zielende Pläne beschäftigten ihn besonders in den dreissiger Jahren seines Lebens, in denen er auch am meisten, theils in eigenen, zu seinem Vortheil veranstalteten „Akademien" und theils in Konzerten einheimischer und auswärtiger Künstler, wie Schuppanzigh, Clement, Bridgetower und Punto, (Joh Wenzel Stich) als Spieler auftrat. So schrieb er im Sommer 1801 seinem Freunde Amenda

„Wenn nach einem Jahr mein Uebel (das Gehörleiden) unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann musst Du alles verlassen und zu mir kommen, ich reise dann (bei meinem Spiel und Composition macht mir mein Uebel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du musst mein Begleiter sein, ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen ....." —

Und Ries bemerkt in Bezug auf Beethoven's Idee einer Konzertreise

„Einst machte er ernstlich den Plan zu einer gemeinschaftlichen grossen Reise wo ich alle Konzerte einrichten und seine Klavier Konzerte sowohl, als andere Kompositionen spielen sollte Er selbst wollte dirigiren und nur phantasiren."

Weder aus dem einen, noch dem anderen dieser Projekte wurde etwas.

Dass Beethoven sich im reiferen Mannesalter als ausübender Künstler mehr und mehr von der Oeffentlichkeit zurückzog, erklärt sich theils aus der steigenden Schwerhörigkeit, theils aber auch aus der, seinen Geist immer mehr in Anspruch nehmenden Kompositionsthätigkeit Er beschloss das Konzertspielen mit dem Vortrag seines herrlichen B-dur Trios op 97 in einer der Schuppanzigh'schen Konzertunternehmungen, wie schon bemerkt im Mai 1814 nachdem er dasselbe bereits am 11 April desselben Jahres — es war die erste Aufführung des Werkes

— zum wohlthätigen Zweck im „Römischen Kaiser" mit Schuppanzigh und Linke zum Gehör gebracht hatte.

Zum letzten Mal in seinem Leben phantasirte Beethoven vor Zuhörern im Jahr 1825. „Als der Musikverleger Schlesinger in Wien war, so erzählte Castelli, gab er ein glänzendes Gastmal, wobei auch Beethoven angegangen wurde, auf dem Pianoforte zu improvisiren, allein er weigerte sich. Man drang immer mehr in ihn, endlich sagte er: „Ich will es thun, aber Castelli, der keine Idee vom Pianofortespiel hat, muss mir darauf ein Thema geben." Ich trat, so berichtet Castelli weiter, zum Instrument, fuhr mit dem Zeigefinger vier Tasten hinab und dieselben wieder zurück und er lachte, sagte: 'Schon gut!' und setzte sich ans Klavier und spielte und phantasirte immer unter Einmischung dieser vier Noten eine ganze Glockenstunde, dass alle Zuhörer in Entzücken geriethen."

Länger war Beethoven als Dirigent seiner Kompositionen denn als Klavierspieler thätig. Obwohl er in dieser Hinsicht, namentlich als sein Gehör schwächer wurde, Manches zu wünschen übrig liess, so hatte es doch grossen Werth, ihn an der Spitze des Orchesters zu wissen. Denn bei der völlig neuen, in geistiger Beziehung von allem Dagewesenen abweichenden Beschaffenheit, besonders seiner späteren Werke konnte Niemand als er selbst den Mitwirkenden die nöthigen Fingerzeige für die Tempobestimmungen und Auffassung geben. Dadurch wurde für Wien eine Tradition festgestellt, welche von dort aus in weitere Kreise drang. Beethoven hat zwar seine Kompositionen mit einer Genauigkeit bezeichnet, wie kein anderer Tonmeister vor ihm, und auch das Tempo bei einem Theile derselben durch Hinzufügung von Metronomzeichnungen des Näheren zu bestimmen versucht, allein eine persönliche Bemerkung, ein gesprochenes Wort des Autors sagt oft mehr als alle Schriftzeichen, die unter Umständen sogar missverstanden werden können, und Manches was sich auf Character und Farbengebung bezieht, lässt sich durch die Schriftsprache gar nicht oder doch nur unvollkommen ausdrücken.

Einen recht anschaulichen Bericht über Beethoven's Direktionsweise hat Seyfried gegeben. Derselbe lautet:

„Im Dirigiren durfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester musste wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentore irre leiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtung, und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gesticulationen den bezeichneten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bey einer starken Stelle nieder, wenn es auch im schlechten Tacttheile seyn. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markiren, dass er immer kleiner wurde, und beim Pianissimo so zu sagen, unter das Taktirpult schlüpfte. So wie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus einer Versenkung empor, und mit dem Eintritt der Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengross, und schien, mit den Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war an ihm in regsamer Thätigkeit, kein organischer Theil müssig und der ganze Mensch einem perpetuum mobile vergleichbar."

Weiter bemerkt Seyfried:

„Er gehörte schlechterdings nicht zu den eigensinnigen Componisten, denen kein Orchester in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er ja so nachsichtsvoll, und liess nicht zumal Stellen, die bei den Proben verunglückten, wiederholen; das nächste mal wird's schon gehen, meinte er."

Doch scheint Beethoven beim Einstudiren seiner Kompositionen sehr sorgfältig zu Werke gegangen zu sein, denn Seyfried sagt:

„Bezüglich des Ausdrucks, der kleinen Nüancen, der ebenmässigen Vertheilung von Licht und Schatten sowie eines wirksamen Tempo rubato, hielt er auf grosse Genauigkeit, und besprach sich, ohne Unwillen zu verrathen, gern einzeln mit Jedem darüber. Wenn er eine aber gewahrte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammenspielten, von dem magischen Zauber seiner Tonschöpfungen ergriffen, hingerissen, begeistert wurden, dann verklärte sich freudig sein Antlitz, aus allen Zügen strahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umspielte die Lippen, und ein donnerndes 'Bravi tutti' belohnte die gelungene Kunstleistung. Es war des hehren Genius erster und schönster Triumphmoment, gegen welchen, wie er einstmals gestand, selbst der Beyfallssturm eines grossen, empfänglichen Publikums im Schatten stand. Beym a vista-Vortrag musste oft, der Correctur wegen, eingehalten, und der Faden des Ganzen abgebrochen werden; doch dabei blieb er geduldig; kam aber besonders in den Scherzos seiner Symphonien beym plötzlich unerwarteten Taktwechsel Alles auseinander, dann schlug er eine dröhnende Lache auf (auf), versicherte, er hätte es gar nicht anders erwartet, hätte schon im voraus darauf gespitzt, und äusserte eine fast kindische Freude, dass es ihm geglückt, so sattelfeste Reiter aus dem Sattel zu heben."

So gut kam Beethoven aber nicht immer mit dem Orchester auseinander. Namentlich bestand mit diesem vor seinem am 22. Dezember 1808 im Theater a. d. Wien veranstalteten Konzert eine Spannung.

„Er hatte, so erzählte der Tenorist Röckel,¹) das Orchester des Theaters an der Wien so gegen sich erbittert, dass nur die Dirigenten Seyfried, Clement u. s. w. irgend etwas mit ihm zu thun haben wollten, und es bedurfte vieler Ueberredung sowie der Bedingung, dass Beethoven während der Proben nicht im Saale anwesend sein dürfe, bis die Musiker sich dazu verstanden zu spielen. — Während der Proben (in dem grossen hintern Zimmer des Theaters) ging Beethoven in einem Nebenzimmer auf und ab, und Röckel ging häufig mit ihm. Nach Beendigung eines Satzes pflegte Seyfried zu ihm zu kommen, um sein Urtheil zu hören."

In dem Konzerte selbst spielte Beethoven als Novitäten sein G-dur-Konzert op. 58 und die Chorphantasie op. 80. Bei letzterem Stück kam das Orchester in der dritten Variation auseinander. Man hörte auf Beethovens Geheiss auf und fing noch einmal an, wodurch das Orchester unwillig gemacht wurde. Seyfried bemerkt darüber:

„Dass er (Beethoven) die braven Musiker gewissermassen beschimpft hatte, wollte ihm solange gar nicht einleuchten. Er meinte, es sei Pflicht einen vorgefallenen Fehler zu verbessern, und das Publikum könne für sein Geld alles ordentlich zu hören verlangen. Bereitwillig jedoch hat er das Orchester mit der ihm eigenen Herzlich-

¹) An Thayer. S. dessen Beethovenbiographie III 54.

heit wegen der demselben absichtslos zugefügten Beleidigung um Verzeihung und war ehrlich genug, die Geschichte selbst weiter zu verbreiten und alle Schuld seiner eigenen Zerstreuung zuzumessen."

Ueber diese Angelegenheit schrieb Beethoven d. 7. Januar 1809 an Härtel nach Leipzig:

„Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, dass, indem aus Achtlosigkeit bey der einfachsten plansten Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille lissen halten und laut schrie: noch einmal. So was war ihnen noch nicht vorgekommen; das Publikum bezeugte hierbei sein Vergnügen."

Nachdem der Gehörzustand Beethoven's sich wesentlich verschlimmert hatte, vermochte er natürlich als Dirigent nicht mehr in der früheren Weise auf das Orchester einzuwirken. Dies zeigte sich schon bei den Proben zu dem von ihm am 8. December 1813 im Saale der Universität gegebenen Konzert, in welchem die A dur-Symphonie und „Wellington's Sieg" zur Aufführung kamen. Ludwig Spohr, welcher sich unter den Mitwirkenden an der ersten Geige befand, erzählt darüber in seiner Selbstbiographie:

„Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. Bei dem Piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das Forte noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen."

Und weiter bemerkt Spohr:

„Dass der arme taube Meister die piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nach einander, von denen der zweite pianissimo ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden crescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo seiner Rechnung nach das forte beginnen musste. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, dass es noch immer pianissimo spielte und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde. Glücklicherweise fiel diese komische Scene nicht bei der Aufführung vor."

Charakteristisch für Beethoven's Direktionsweise ist auch die Bemerkung, welche er einer von ihm revidirten Abschrift seines Chorstückes „Meeresstille und glückliche Fahrt" (op. 93) hinzugefügt hat. Sie lautet:

„Bei diesem ersten Tempo habe der Capellmeister beim Taktgeben die Hand so niedrig als möglich zu halten; beim Forte — beim ersten Takt etwas höher beim 2. und 3. schon nachlassend und beim 4. wieder ganz die unmerklichste Bewegung; er nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden, sondern mit äusserster Stille."

Als die dritte Aufführung von „Wellington's Sieg" am 2. Januar 1814 stattfand, ereignete sich eine ähnliche Scene wie die vom Spohr beschriebene. Hierüber liegt ein Bericht des Tenoristen Wild vor, welcher Folgendes besagt:

„Er (Beethoven) betrat das Dirigentenpult, und das Orchester, welches seine Schwäche kannte, fand sich dadurch in eine sorgenvolle Aufregung versetzt, welche nur zu bald gerechtfertigt wurde; denn kaum hatte die Musik begonnen, als der Schöpfer derselben ein sinnverwirrendes Schauspiel bot. Bei den Pianostellen sank er in die Knie, bei den Forte schnellte er in die Höhe, so dass seine Gestalt bald zu der eines Zwerges einschrumpfend unter dem Pulte verschwand, bald zu der eines Riesen sich aufreckend weit darüber hinausragte, dabei waren seine Arme und Hände in einer Bewegung, als wären mit dem Anheben der Musik in jedes Glied tausend Leben gefahren. Anfangs ging das ohne Gefährdung der Wirkung des Werkes, denn vor der Hand blieb das Zusammenschrecken und Auffahren seines Leibes mit dem Verklingen und Anschwellen des Tones in Uebereinstimmung, doch mit einem Male eilte der Genius dem Orchester voraus, und der Meister machte sich unsichtbar bei den Fortestellen und erschien wieder bei dem Pianos. Nun war „Gefahr im Verzuge" und im entscheidenden Momente übernahm Capellmeister Umlauf den Kommandostab, während dem Orchester bedeutet wurde, nur diesem zu folgen. Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieser Aenderung, als er sie endlich gewahr wurde, erblühte auf seinen Lippen ein Lächeln, welches wenn je eines, das mich ein freundliches Geschick sehen liess, die Bezeichnung himmlisch verdient."

Man lernte sich im Hinblick auf solche Vorkommnisse einzurichten. Denn als Beethoven die Aufführung des „Fidelio" nach der dritten Bearbeitung am 23. Mai 1814 persönlich leitete, wobei ihn nach Treitschke's Mittheilung sein Feuer oft aus dem Takt riss, leitete Kapellmeister Umlauf hinter seinem Rücken mit Blick und Hand Alles zum Besten. Welche wehmüthigen Betrachtungen aber auch das schmerzliche Unvermögen des Meisters, seine grossartigsten Geistesschöpfungen selbst zu leiten, bei allen Betheiligten hervorgerufen haben mag, — die Gegenwart seiner ehrwürdigen Persönlichkeit war von hoher Bedeutsamkeit für die erstmalige Darstellung derselben, denn sie gab dieser eine durch nichts zu ersetzende Weihe, und erzeugte sowohl unter den Ausübenden wie unter den Zuhörenden eine begeisterungsvolle Stimmung der erhebendsten Art.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die hochgefeierte Dresdener Sängerin Frl. Thérèse Malten, hat sich während ihres Aufenthaltes in Bayreuth ganz besonderer Auszeichnung zu erfreuen gehabt. In richtiger Würdigung ihrer Verdienste als Wagner-Sängerin hat Frau Cosima Wagner als Andenken an die äusserst erfolgreich verlaufenen diesjährigen Festspiele Frl. Malten ein 300 Jahre altes arabisches Kissen mit

der kostbaren Goldstickerei (dasselbe stammt aus des Meisters Nachlass) einen Kolossal-Lorbeerkranz mit grünseidenen Bändern und Wagners' sämmtliche Schriften in Prachteinband reicht.

— Die Pariser Gesellschaft der Komponisten stellt für 1882 folgende Preisaufgaben: 1. Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Preis 500 Frcs. (gestiftet von Pleyel Wolff & Co.) 2. Geschichte der Zusammensetzung des Opernorchesters seit Cambert bis auf unsere Zeit. Preis 300 Frcs., gestiftet von der Gesellschaft. 3. Eine lyrische Scene mit französischem Text komponirt für eine oder zwei Stimmen mit oder ohne Chor mit Klavierbegleitung, 15—20 Minuten dauernd. Preis 500 Frcs. (gestiftet von Hrn. Lamy).

— Der Pariser „Ménestrel" hat folgendes eigenthümliche Aktenstück aufgestöbert, das er in französischem Texte veröffentlicht:

„Erlaubnissschein für die Ausübung der musikalischen Profession in Bern, ausgestellt am 1. Dezember 1880 für Hrn. Anton Rubinstein, 42 Jahre alt, geboren in ?, ansässig in St. Petersburg, nach § 5 des Gesetzes vom 27. November 1877.

„Der Besitzer dieses Erlaubnissscheines ist gehalten, in jeder Gemeinde, in der er seine Profession ausüben will, zuvor ein Visum der betreffenden Polizeibehörde nachzusuchen. Den Ortsbehörden wird ermächtigt, diesen Erlaubnissschein mit einer Steuer von wenigstens 20 Cent. zu belegen."

Bern, den 1. Dezember 1880.

Das Central-Polizeibureau.

— Ueber Eigenthümlichkeiten verschiedener Komponisten ist schon manches bekannt geworden. Neu dürfte das Folgende sein, das über Karl Goldmark erzählt wird. Der Gesang eines Finken hatte ihn dermassen belästigt, dass er tagelang nicht komponiren konnte und endlich das verhasste Finken durch den nahegestellten Schuss eines Jägers zum Schweigen bringen liess. Gmunden ist es, wo der Komponist den meisten seiner Werke geschaffen hat. Ein grosser Theil der „Königin von Saba" und „Merlin" haben an den Ufern des Traunsees das Licht der Welt erblickt. Goldmark lebt in Gmunden in völliger Abgeschiedenheit. Oft ist er schon mit dem Morgengrauen an seinem Pulte und legt erst gegen Mittag die Feder beiseite. Da unbricht er rastlos dann mehrere Tage, an denen er Ausflüge unternimmt, allein sich ganz seinen Gedanken überlassend. Er schafft aber nicht rasch. Die „Königin von Saba" hat sieben Jahre gebraucht, ehe die Partitur fix und fertig war und den dritten Akt hat Goldmark sogar zweimal geschrieben und erst der zweite Entwurf befriedigte ihn. Seine Gewissenhaftigkeit duldet es auch keineswegs, dass er sich ohne weiteres an den Schreibtisch setzt und die Noten aus dem Aermel schüttelt. Ehe Goldmark an die Komposition einer Oper oder selbst eines kleineren musikalischen Opus geht, treibt er wochen-, oft auch monatelang Kompositionsstudien, er beschreibt ganze Bände Notenpapier, um sich seine geistige Eigentümlichkeit zu sichern und dann erst schreitet er an's Werk.

— Ein reicher Fabrikant in Leeds, Hr. Samson Fox, hat der Londoner Royal Akademie 30000 L. St. zum Zweck eines Neubaues geschenkt.

Bücher und Musikalien.

Verlag von Rob. Forberg, Leipzig.

S. Jadassohn, op. 98. Drei Stücke für Pianoforte: Elegie, Rhapsodie, Reigen.

Fr. Wohlfahrt, op. 33. Die zwei Klavierschüler. Leichte instruktive progressive Stücke zu 4 Händen, im Umfang von 5 Tönen. 6 Hefte.

— op. 60. Lieder-Strauss. Eine Auswahl bekannter Lieder in progressiver Folge für Klavier. 6 Hefte.

Fr. Spindler, op. 365. Drei brillante Klavierstücke. Sommernacht, Traumbilder, Morgenroth.

Die vorliegenden Werke gehören sämmtlich der Jugend- und Unterhaltungslitteratur an. Jadassohn's Klavierstücke sind weitaus die besten darunter, erfordern auch zur rechten Wiedergabe eine Technik, welche die Elementarstufe überwunden hat. Der ernste, denkende Musiker, der in der Kunst nach den höchsten Zielen strebt, blickt unverkennbar auch aus diesen kleinen Stücken, ein innig, gedankenvoll in der Elegie, unruhig bewegt in der Rhapsodie, während das graziös verschlungene Rankenwerk des Reigen durch besonderen Wohllaut das Ohr fesselt. — Von den Wohlfahrt'schen Sachen liegen uns von jedem Opus nur zwei Hefte vor, wir finden in dem „Lieder-Strauss" alte, liebe Bekannte, Volks-, Kunst- und Opernmelodien in leichter Spielart für das Klavier gesetzt, theils Original-Klavierkompositionen: die leichten Stücke aus Mendelssohn's „Liedern ohne Worte" und aus Schumann's „Kinderscenen" u. s. w. Die vierhändigen Stückchen sollten, nach Angabe des Titels, für den Primospieler im Umfang von 5 Tönen geschrieben sein. In den uns vorliegenden Heften Nr. 5 und 6 geht doch ist diese Angabe hier ein Umfang einer Oktave überschreiten. Die Stückchen sind trotzdem leicht, sehr gefällig und hübsch und vortrefflich als Erholungsstücke beim Unterricht zu verwerthen. — Spindler's Opus 365 stellt sich als echte Salonlitteratur vor, klingende Vortragsstücke in dem bekannten melodischen Fluss, brillant und doch leicht spielbar. Nr. 1 zeigt einen bedenklichen Neigung zum trivialen, wir haben von dem vielschreibenden, beliebten Komponisten jedenfalls schon Besseres gehört. Die Stücke sind zu Gelegenheitszwecken trotzdem zu verwerthen.

O. Heinke, op. 18. Sechs vierhändige Kinderstücke. Kinderstücke. Berlin, R. Sulzer.

Diese kleinen Stückchen, — Primo in beiden Händen unisono, Secondo ohne Oktaven geschrieben, so dass sie auch von Kinderhand ausgeführt werden können, sind ungemein ansprechend, allerliebste kindlich naive Melodien, die harmonische Begleitung einfach, ungekünstelt und dabei doch fein und gewählt, ein

Werkchen von herzerfreuender Frische für unsere Jugend, welches als anregend und belehrend beim Unterricht hiermit recht warm empfohlen sei.

Giuseppe Martucci, Op. 66. Concerto (in Si b minore) per Pianoforte ed Orchestra. (Leipzig, Kistner.)

Ein Konzert für irgend ein Instrument stellt an den Solisten immer mehr oder minder grosse technische Anforderungen — ist doch das Werk geschrieben, um dem Spieler Gelegenheit zu geben, seine souveräne Beherrschung des Soloinstruments nach allen Seiten ins hellste Licht zu stellen. Wenn auch die Richtung der neueren Zeit das Konzert als eine sinfonische Form auffasst, so kann doch nicht umgangen werden, dem Soloinstrumente darin die hervorragendste Stelle anzuweisen. Das vorliegende Werk, so sinfonisch es auch gehalten ist, macht von diesem Rechte in vollem Maasse Gebrauch und hält sich in Bezug auf die technischen Anforderungen an das „mehr“, ja, es fordert von seinem Spieler „mehr“ als gewöhnliche Technik, Kraft und Ausdauer. Formell unterscheidet es sich von den Konzerten älteren Styls nicht, es hat ebenso wie dieselben drei Sätze, dieselbe Tonartenstellung der einzelnen Themen, die gleiche Eintheilung, inhaltlich aber steht es auf ganz modernem Boden. Wenn auch den Themen nicht eine gewaltig tiefe Bedeutung zuzusprechen ist, so sind sie doch durch ihre eigenthümliche Gestaltung Interesse erweckend. In ihnen liegt aber nicht der Hauptwerth des Ganzen, dieser liegt in der Verarbeitung der Themen. Dieselbe ist am reichsten und geschicktesten im Durchführungssatze des ersten Satzes. Von besonderer Bedeutung ist auch die Steigerung dieses Satzes zu seinem Schlusse hin, wo durch die pompöse Orchesterbehandlung ein grosser Glanz erzielt wird. Das Soloinstrument ist vielfach mit Figurenwerk und gewaltigen Passagen aller Art beschäftigt, selten kommt es zur Darstellung seiner Gesangsfähigkeit. Die Melodik des Komponisten ist meist ansprechend, seine Themenbildung und noch mehr seine Harmonisirung scheint das Resultat spekulirender Grübelei zu sein. Das ganze Werk wird zweifellos bei seiner Vorführung durch seine Gewalt imponiren, aber eine tiefgehende und nachhaltige Wirkung dürfte es nicht sich erzwingen, denn, wenn doch seine Anlage und sinfonische Behandlung Achtung und Respekt fordern, es wird dem Hörer immer unklar bleiben, warum zur Geltendmachung der im Werke ausgesprochenen Gedanken das kolossale Aufgebot aller virtuosen und instrumentalen Macht nothwendig ist. Und dieser Zwiespalt, wenn auch die erste Vorführung ihn durch Blendung scheinbar decken sollte, wird sich bei mehrfachem Hören und eingehendem Studium immer bedeutender geltend machen. Die Bearbeitung des Orchesters ist in einer zweiten Klavierstimme sehr geschickt und wirkungsvoll geboten, so dass eine annähernde Vorstellung der Wirkung leicht zu erlangen ist. *A. Naubert.*

Anregung und Unterhaltung

Das Wesen der griechischen Musik.

Die musische Erziehung erhielt ihren Namen von den Musen, den Göttinnen aller Dessen, was, im Gegensatz zur Arbeit und Praxis des Tages, die Schönheit und Heiterkeit des Lebens ausmacht, wie auch ihr Chorführer Apollo die innig schöne erhabene, selbstbewusste Gottheit ist. Früher bestand sie nur aus Poesie und Gesang mit Instrumentalmusik begleitet. Später fiel nicht nur Grammatik und Graphik, sondern überhaupt alle Wissenschaft in ihr Bereich und sie umfasste demnach denjenigen Unterricht, der sich wesentlich auf die Seele bezieht. Damit wirkte sie naturgemäss (— und vorzüglich in der Anschauung des Griechen, nach der zwischen dem Leibe und der Seele kein abstrakter Gegensatz war —) auch auf die schöne Gestaltung der Leiber ein, wie die Gymnastik, indem sie den Leib abhärtete, harmonisch gestaltete und vergeistigte, zugleich die Seele bildete. Gymnastik und musische Erziehung durchdrangen, bedingten und ergänzten sich in Griechenland gegenseitig, wie sie auch in den Eigenschaften der Götter und Göttinnen in einander ein- und übergingen. Hermes war der Erfinder der Pfeifen, der Erfinder der Kithara, der Lehrer wohl gebildeter Kunst und Rede. Athene war die Göttin des Krieges und der Wissenschaft, kaum geboren übte sie den Waffentanz, erfand das Spiel der Flöte und schmückte das Leben mit mannigfaltiger Kunst. Apollon war der Führer des unfehlbaren Bogens, der Erfinder der Lyra, der Ordner der Musentänze, der Kämpfer mit Herakles, der Krieger im Laufe mit Hermes — die musische Erziehung will, parallel mit der Kunstschöpfung des Leibes durch die Gymnastik, den Geist wecken und entwickeln, dass er sein innerstes Wesen zur äusseren Blüthe und Frucht darstelle. Sie hat demnach ebensowenig, als die gymnastische, ihren Zweck ausser sich; beide haben die Entwicklung der vollendeten in sich abgeschlossenen Individualität zum Ziel. Dass der Mensch dem gemeinen Bedürfniss und der banausischen Praxis enthoben, zu einem in sich vollendeten Sein und zu einem edlen Selbst gelange, das ist das erste für den Griechen. Das zweite dann ist, dass die so nach veredelte und vollendete Individualität ihre höchste Aufgabe darin finde, selbstthätig und aufopfernd die Idee ihres Staates mit zu verwirklichen und mit zu gestalten. Daher kommt es, dass bei dem Kunstvolke die geistige Erziehung und Bildung wesentlich eine künstlerische ist und vornehmlich diejenigen Künste umfasst, die am meisten die Mitwirkung und Selbstthätigkeit des Erfassenden und Geniessenden in Anspruch nehmen, die den Vortrag erfordern: die Musik und die Dichtkunst.

Die Musik ward als die wahre Gymnastik, nicht nur der Gehörs, der Stimme und der Tonsinne, sondern des Geistes selbst betrachtet. Man hielt es für eine Beleidigung der Musik, zu sagen, ihr

Zweck bestehe in Saitenspiel und Flöte und nicht vielmehr in der sittlichen Bildung und in der Bändigung der Leidenschaften durch Melodie und Harmonie. Sie wurde für die Pflegerin alles Hohen, Edlen und Schönen, für die Mutter aller Tugenden gehalten, denn man glaubte, dass das musikalische Kunstwerk, wo es Produkt und Bild einer schön bewegten Seele ist, auch die Schönheit in die Seele dessen pflanze, der es produziert. Deshalb nannten die Griechen die Musik selbst Philosophie, wie wiederum Sokrates die Philosophie für die Vollendung der Musik hielt. Die Musik gehörte zum Wesen des Griechen, sie war nicht der freien Kunst Einzelner, sondern ein völlig unwillkürliches Grundelement der griechischen Lehren, das allgemeinen Gefühlsbildung und Gemüts-Stimmung des Volkes. Sie war mit dem Leben aufs innigste verschmolzen und griff tief in alle Staats- und Lebensverhältnisse ein. Von ihrer Veränderung fürchtete der Grieche eine Veränderung des Staates, von ihrer Verschlechterung die Verschlechterung des Gemeinwesens. Die Musik nicht zu lieben und nicht zu verstehen galt in Griechenland als ein Zeichen von barbarischer Rohheit und Schlechtigkeit. — Die griechische Musik hatte einen objektiven Charakter, und war mit ihren streng sittlichen, aber doch heiteren und festen Melodien der Ausdruck allgemein sittlicher Gefühle; erst als sich das griechische Leben aufzulösen begann, fand die idyllische Musik mit ihren weicheren Gegensätzen, an die subjektiven Gefühle sich anschmiegenden Charakter Eingang. Fétis, Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains (Bruxelles et Paris 1856) verneint die Frage, ob die Griechen das gleichzeitige Zusammenklingen der Töne, namentlich die Folge der harmonischen Zusammenklänge erkannt und in ihrer Musik Gebrauch davon gemacht haben. Er sagt: „Die Plastik ist die eigentlich klassische, die Musik die eigentlich romantische Kunst. Die Musik der Griechen war nur ebenfalls plastisch, so weit Musik es zu sein vermag. Das Wort des Dichters sollte darauf hin zu stärkerer Bestimmtheit hervorgehoben werden, sollte dem Hörer wie ein gerundetes Marmorbild entgegentreten; fast möchte man sagen, es war mehr eine zum musikalisch kommensurablen Ton gesteigerte effektvolle Rezitation, als eigentlicher Gesang wie bei uns Gebrauch ist.“ („Wagnerische Musik“.) Man möchte sagen: die griechische Musik war für die griechische Dichtkunst, was die Polychromie für die griechischen Tempel war. Wie diese in klarer und bescheidener Unterordnung die Bauglieder mit leichter Nachhilfe beleben, wie sie an der Natur nicht den realistischen Schein des Lebens lügen, sondern dies nur von dem anderen sollte, so sollte die Musik nicht das Wort des Dichters eigenmächtig verschlingen oder sich eigenmächtig verdrängen, sondern das Wort erst recht klar und hell ertönen machen. Während wir unter Harmonie das gleichzeitige Zusammenerklingen mehrerer unter einander verschiedener Töne, insbesondere das gleichzeitige, aus solchen Zusammenklängen hervorbringende Nebeneinanderhergehen zwei oder mehrerer selbständiger Stimmen verstehen, verbanden die Griechen mit diesem Wort einen ganz andern Begriff. Aristoteles sagt: „Indem die Musik hohe und tiefe, kurze und lange Töne verbindet, bringt sie dadurch in verschiedenen Tönen eine einzige Harmonie zu Stande.“ Der Zusatz „lange und kurze Töne“ zeigt deutlich, dass hier nicht von einem gleichzeitigen, sondern von einem Nacheinander im Erklingen der hohen und tiefen Töne die Rede ist. In gleichem Sinne stellt Platon dem Rhythmus, der das Maass der Bewegung regelt, die Harmonie entgegen, welche in dem Wechsel der hohen und tiefen Töne besteht.“ — Franchinus Gaurius von Lodi wähnte in dem Werke des Bacchius Kenntniss nicht allein der Harmonie, sondern auch des Kontrapunktes zu finden. Zarlino, Doni und Zacharias Tuco schrieben den Griechen den Gebrauch der Harmonie zu. Isaak Vossius focht für dieselbe Meinung mit Faust und Kolben. Dagegen haben sich gar sehr viele Stimmen erhoben.

Lokh sagt De metris Pindari III 7—12 S. 253: „Doch ist es keineswegs meine Meinung, dass den Griechen dieser Theil der Musik vollkommen bekannt gewesen sei, im Gegentheil ist die neuere Harmonie so weit von dem Wesen des Alterthums entfernt, dass ich nicht anstehe, zu behaupten, unsere Harmonie würde den Alten, wenn sie sie gekannt hätten, missfallen haben. So wenig als sie die gothische Architektur nach ihrem Geschmack finden würden, ebensowenig würden sie auch unsere Harmonie bewundert haben.“

* * *

Das sind die schönsten Lieder,
Für die kein Wort genügt,
Um deren zarte Glieder
Kein Reimgewand sich schmiegt,
Die tief in uns erklingen
Und still in uns verwehn
Und doch zu denen bringen,
Die lebend uns verstehn.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr Professor!

Sie hatten vor einiger Zeit die Mitglieder unseres Vereins darauf aufmerksam gemacht, dass denselben bei Badereisen von den Bahnverwaltungen ermässigte Fahrpreise gewährt würden. Da ich in diesem Jahre ein Seebad besuchen wollte, welches zu denen gehört, die aus Ermässigungen für die Bädesbenutzung zugesichert, so forschte ich nach der obigen Vergünstigung, konnte aber im Verein keine Auskunft erhalten.*) Mir

*) Wenn der geschätzte Einsender sich nur die Mühe genommen hätte, Nr. 11 des Jahrgangs 87 des Klavier-Lehrers durchzusehen, so hätte er sich um die gewünschte Auskunft nicht anderweit zu bemühen brauchen. Dort veröffentlichte ich Folgendes:

„Beim Wiederbeginn der Badesaison versäumen wir nicht, unsere Leser auf einige Einrichtungen der

blieb nur die Selbsthülfe und ich möchte Ihnen, geehrter Herr Professor, anheimgeben unsere Mitglieder bei vor-

kommenden Anfragen Mittheilung machen von dem von mir eingeschlagenen Wege und von dem, was ich erreicht. Es besteht in der That eine solche Vergünstigung und zwar auf Grund einer Ministerial-Verfügung, die Gewährung ist mit keinerlei peinlichen Schwierigkeiten verknüpft. Man hat sich nur folgende drei Schriftstücke zu verschaffen: 1. Ein Attest des Herrn Vorsitzenden, welcher die Mitgliedschaft bestätigt. 2. Eine Zuschrift der betr. Badeverwaltung, dass sie eine Badeermässigung gewährt, welche ich auf Grund des ersten Attestes sofort erhielt. 3. Ein Attest des Bezirksvorstehers, welches meines Wohnens in seinem Bezirk und die Ausübung der Musikberufs bestätigt.

Auf Grund dieser drei Schreiben erhielt ich ohne jegliche Frage oder Bedenklichkeit am Schalter ein Billet zu ermässigtem Preise und zwar zum Preise des Militärbillets, noch weniger wie der dritten Klasse. Ich bemerke ausdrücklich, dass kein Bedürftigkeits- oder Armenattest, das ja die Polizei ausstellt, und deren Beschaffung peinlich ist, verlangt wird, sondern nur die einfachen Bestätigungen der Mitgliedschaft, des Wohnsitzes und die Genehmigung der Badeverwaltung. Zu näherer persönlicher Auskunft stehe ich übrigens jederzeit gern bereit. Ihnen aber, geehrter Hr. Prof., wollte ich meinen Dank hiermit aussprechen, da ich durch Sie auf diese Angelegenheit aufmerksam gemacht worden bin. A.

---

preussischen Staatseisenbahnen aufmerksam zu machen, welche zur Erleichterung des Besuches von Badeorten und Kuranstalten zu Gunsten der weniger bemittelten Bevölkerungsklassen getroffen sind. Dahin gehört zunächst, dass mittellosen Personen, welchen von den Vorständen, von Bädern und Kuranstalten, wozu auch Luft- und Trinkkuranstalten zu rechnen sind, der Gebrauch der Bäder und anderer Kureinrichtungen unentgeltlich oder zu ermässigten Preisen zugestanden ist, auf den Staatsbahnen bei der Reise nach dem Kurorte und später zurück nach der Heimath eine bedeutende Ermässigung dadurch bewilligt wird, dass ihnen zum Militärfahrpreis Beförderung in der dritten Wagenklasse und zwar auch in den Schnellzügen, findet. Die Ermässigung wird ohne Weiteres von den Billet-Expeditionen gewährt gegen Vorzeigung der Bescheinigung der Bädervorstandes über den unentgeltlich oder zu ermässigten Preisen zugestandenen Gebrauch der Bäder und Kureinrichtungen und einer Bescheinigung der Ortsbehörde*) des Betreffenden, dass seine Vermögensverhältnisse die Aufwendung der zum Gebrauch der Bäder und Kureinrichtungen erforderlichen Mittel oder eine Ermässigung der Eisenbahnen-Fahrpreise nicht gestatten. Ein Armuthsattest im Sinne der Zivil-Prozess-Ordnung wird nicht verlangt."

*) Hier in Berlin das Polizeiamt, in dessen Bezirk der Betreffende wohnt.

Antworten.

F. v. J., Dresden. Ich habe die Herren Breitkopf & Härtel ersucht, Ihnen das Gewünschte zu senden.

B. M., Röhrsdorf. Besten Dank, aber die Sachen sind zum Theil schon längst besprochen op. 10, 12, 15, 16 in No. 4 des Jahrgangs 1885, S. 46.

H. M., Köln. Die beste Ausgabe der J. S. Bach'schen Klavierwerke ist die von Dr. Bischoff, Hannover, Steingräber. — Jota Aragonesa ist ein spanischer Tanz. — Tuht, incalzando: i dasselbe wie stringendo. Esquisse heisst Skizze. Ode-Symphonie nennen die Franzosen eine Sinfonie mit Chören.

Abonnentin in Hamburg. Sie finden Auskunft in meinem „Stimmgang", ein nach der Schwierigkeit geordnetes Verzeichniss von Musikstücken. Berlin N., Simrock. Preis 1 M. — Schmann's Klavierstühle haben sich sehr bewährt. Den Vertrieb derselben hat jetzt Herr Paul Ryan, Burgstrasse 16 übernommen.

N., Stendal. Die Notenschreibschule erschien bei Breitkopf & Härtel in 4 Heften à 15 ₰ oder in einem kartonnirten Bande zum Preise von 1 M. Die Anerkennung erhalten Sie durch die Verleger.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

In der ersten Sitzung des Berliner Tonkünstler-Vereins, welche am 7. d. M. stattfand, gab Herr Tappert einen Bericht über seine Sommerreise. Wie so vielen Anderen erging es auch ihm: die Parsifal-Aufführungen in Bayreuth haben ihn nicht befriedigt. Die Schuld trägt nach Ansicht des Herrn T. einzig und allein Herr Mottl, der sich als Dirigent in „ganz neuen Abweichungen" gefiel und durch Tempo-Verschleppungen die Wirkung erheblich schädigte. Wer 1882, als Wagner noch lebte, den Parsifal gehört hat, so führte der Vortragende aus, musste es bedauern, dass Levi nicht wieder zur Leitung berufen werden konnte. Herr Tappert konnte aus den grossen Verschiffen der Partitur (und des Klavierauszuges) nachweisen, dass ein Vergreifen des Zeitmasses für einen natürlich empfindenden Dirigenten unmöglich sein müsste. Der allseitige Tadel hat in Bayreuther hohen Kreisen arge Verstimmung hervorgerufen, ein ungeschminkter Bericht des Vortragenden ist sogar prinzlich verboten worden! Der also Gemassregelte tröstet sich mit der nunmehr gewonnenen Ueberzeugung: Wenn Bayreuth nicht mehr den Bayreuther Maassstab vertragen kann, dann hört es auf, Bayreuth zu sein! Entschädigung für Störendes und Fehlendes boten die ganz vortrefflichen Aufführungen der „Meistersinger". Hier zeigte es sich, was ein echter Wagner-Dirigent vermag. Herr Hans Richter, dessen Name seit 1876 in der musikalischen Welt den allerbesten Klang hat, erwies sich abermals als der berufenste Interpret Wagnerscher Intentionen, als der getreue Hüter der Tradition! Wie anders wirkt es aus dem verdeckten Orchester, als er den Taktstock ergriff, wie lebensvoll gestaltete sich die Vorstellung unter seiner begeisternden Führung! Unzulängliches fand sich auch hier, aber Richter verschuldet es nicht. Kein Gott kann aus Reichmann einen geeigneten Hans Sachs machen und ein Evchen, wie Frau Mallinger es war, giebt es zur Zeit in der ganzen Welt nicht. Manches Verfehlte hätte die Regie gar leicht beseitigen können, vorausgesetzt, dass überhaupt ein Regisseur vorhanden war, der den rigorosen Intentionen folgen dürfte. Der schlimmste Verstoss war wohl der, dass Beckmesser mit einer Mandoline in der Hand auftreten musste. Eine

Laute sollte es sein, eine Guitarre wäre als Ersatz nur Noth geeignet gewesen. Die Mandoline war das denkbar absurdeste Requisit.

Die geschäftliche Seite der Festspiele tritt mehr und mehr in den Vordergrund, die ideale Aufgabe derselben aber zurück. Wenn es so weiter geht, kann ist Bayreuth in wenigen Jahren nur noch Modesache, also das, was es nach des Meisters Wunsch niemals werden sollte. Die Eingeborenen des Ortes, die ehemals so angesprochenen „Selbee Fiasel nee und Spängler" haben die veränderte Parole gut begriffen und wurden in abstossenden Beispielen unbemäntelter Geldgier aufgeführt. Der Vortragende trennte sich leicht von dem stark modernisirten Bayreuth, er entrann dem Gewühl und flüchtete sich in die Einsamkeit der Bibliotheken von München, Sigmaringen, Stuttgart und Darmstadt.

Es war ihm auch in diesem Jahre vergönnt, manches Neue und Interessante für seine musikwissenschaftlichen Studien zu finden, in Sigmaringen ein Breviarium aus dem 14. Jahrh., dessen Musik durchgängig auf drei Linien notirt ist. In München benützte er die Gelegenheit, um aus Judenkunigs Lautenbuch (1523) sämmtliche Tonsätze des Tritonius (1507) zu den Oden und Epoden des Horaz zu kopiren. Der Lautenist hat die ursprünglich vierstimmigen Kompositionen für sein Instrument übertragen und in altdeutscher Tabulatur notirt. Als Anhang gab er die Musik zu einem Gedichte Catulls „*Vivamus mea Lesbia atque amemus*", deren Herkunft unbekannt ist. In der grossherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt fand sich ein Lied in Tabulatur, arrangirt für die Viola bastarda, aus dem 17. Jahrh., wohl das einzige bis jetzt bekannte praktische Beispiel für das verschollene Instrument. Zwei Sammlungen Lieder und Tänze (1672 und 1674) von der Laute, Mandora und Angelica für das Spinett übertragen, waren sehr instruktiv, um einige streitige Punkte erledigen zu helfen. Häufig ist der Fingersatz bemerkt und es stellt sich wiederum heraus, dass die Klaviertechnik des 17. Jahrh. keineswegs auf den Gebrauch des Daumens verzichtete, dass also seine Verwendung nicht erst durch Seb. Bach eingeführt zu werden brauchte. Musik aus alter Zeit für Klavier, Laute, Violdagamba war in Darmstadt handschriftlich noch vertreten und der Sammler konnte sein reiches Material noch unentgeltlich ergänzen. Den Wagnerianer erfreute ganz besonders das Vorhandensein der ungedruckten Musik zu Raupach's „König Enzio", welche Richard Wagner im Jahre 1832 für die Leipziger Aufführung komponirte. Darmstadt besitzt nur die Stimmen (nicht autograph), darunter eine für — Guitarre! Dieses Instrument findet Verwendung bei zwei melodramatisch behandelten Stellen des ersten Aktes. Eine kräftige, breit ausgeführte Ouverture leitet das Schauspiel ein, den Beschluss bildet ein kurzes Orchester-Nachspiel.

Die Herren Musikdirektoren Theodor Krause und Kawlisch bestätigten im allgemeinen die Wahrnehmungen des Herrn Tappert. Herr Th. Barth knüpfte an die Vorträge der genannten Herren die Bitte, gleichwohl die Bayreuther Aufführungen nach besten Kräften zu unterstützen. — Am Schlusse der Sitzung zeigte Herr Dr. Koester den Versammelten ein von ihm erfundenes neues Klavier-Pedal. Die Erfindung scheint im grossen und ganzen bezwecken zu sollen, den Fuss während des Niederdrückens des Pedales ruhen, während des Auftretens desselben in Aktion treten zu lassen, eine Absicht, welche — wenn erreicht — schwerlich im Sinne der Fachmusiker liegen dürfte. —

Anzeigen.

Leichtverständlich für den Praktiker!

Praktische Anleitung zum Phrasieren.

Darlegung der für die Setzung der Phrasierungszeichen massgebenden Gesichtspunkte mittels vollständiger thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse klassischer und romantischer Tonsätze von

Dr. Hugo Riemann und Dr. Carl Fuchs.

Preis broch. 1,20 ℳ, geb. 1,50 ℳ.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung, sowie von **Max Hesse's Verlag, Leipzig.**

Leichtverständlich für den Theoretiker!

Neue Akademie der Tonkunst

in Berlin W.

Markgrafenstrasse 39/40

(am Gendarmenmarkt)

Gegründet 1855.

Lehrgegenstände:

1) Pianoforte 2) Violine 3) Violoncello und Contrabass 4) Orgel 5) Blasinstrumente 6) Partiturspiel 7) Ensemblespiel 8) Orchesterklasse 9) Solo- u. Chorgesang 10) Methodik 11) Theorie u. Kompositionslehre 12) Geschichte der Musik 13) Italienisch 14) Deklamation

Mit der Akademie steht in Verbindung

das Seminar

zur speziellen Ausbildung von Klavier- und Gesanglehrern und Lehrerinnen und

die Elementar-Klavier- und Violin-Schule,

in der Anfänger vom 6. bis 14. Jahre unterrichtet werden.

Ausführliches enthält das durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie durch den Unterzeichneten gratis zu beziehende **Programm.**

Der neue Kursus beginnt Donnerstag, den 1. Oktober.

Der Direktor

Franz Kullak.

[67] **Königl. Professor.**

Sprechstunde 4–5.

Klavierschule v. Adolf Hoffmann.

I. Theil, 136 S., 3 Bücher à Mk. 2,50. Alles erklärt. **Buch 1.** Nur Viertelnoten. **Buch 2.** Sechzehntelnoten, 16tel, leichtere Verzier., Tonl. C bis H u. F. **Buch 3.** 32stel, schwerere Verzier. u. Tonleitern, chrom. Tonfolge, Tonl. B bis Ges. **Quintenzirkel für Klaviersp.**, Register. [34]

C. A. Challier & Co., Berlin.*)

*) Auch durch den Verfasser Hindeisir 14.

Neuer Verlag von

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Josef Werner, Klavierschule.

Preis cart. 4 Mk. [70]

Logisch geordnetes, interessantes Material.

Durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen.

„In die vorderste Reihe

aller Schulen gehört:

Uso Seifert, Clavierschule u. Melodienreigen (Edition Steingräber, Pr. 4 Mark)." Neue Auflage.

[46] Neue Zeitschrift für Musik.

Steingräber Verlag in Leipzig.



Preis cplt. Mk. 4.50.
Th. I, Th. II à Mk. 2.50.
Uebertrifft alle bisherigen an Gründlichkeit, Brauchbarkeit und Billigkeit.
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

H. Germer's Elementar-Klavierschule

ist in ihrer Art ein Musterwerk.

(Signale für die musikalische Welt, Leipzig.)

„Unter die **besten Werke dieser Art** zählt die **höchst anregende** Elementar-Klavierschule von H. Germer."

(C. Eschmann's Wegweiser durch die Klavierliteratur.)

Ermässigter Preis: I. Heft 2 ℳ., II. Heft 1 ℳ. 60 ₰, III. Heft 2 ℳ. **ord.**, cplt. 4 ℳ. no.

Zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung.

Leipzig. Comm.-Verlag von **C. F. Leede.**

Lieder und Gesänge J. F. Soldat's

für eine Singstimme u. Klavierbegleitung komponirt von **Fritz Becker.** [35]

Komm.-Verlag von **Gebrüder Hug, Leipzig.**

„Es ist wahrhaftiges Musikblut, was in diesen Liedern sprudelt, eigenartig, frei von allem Banalen, dabei stets vornehm und ohne Uebertreibung." „Der Komponist lehnt sich in seinen Pacten an Brahms an, ohne seine Eigenart aufzugeben." „Die Texte athmen eine frische naturfrohe Lyrik!" etc. etc.

☞ Von der Verlagshandlung **V. Kratochwill** in **Wien** ist dieser Nummer ein ausführlicher Prospekt über die **grosse Klavierschule** von **W. Schwarz** beigelegt, auf den wir hier mit besonders aufmerksam machen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 17.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 19. | Berlin, 1. Oktober 1886. | XI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jedes Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Klavier-Lehrer bringt in der nächsten Zeit folgende grössere Aufsätze:

H. Ehrlich: Ueber die französische Suite von J. S. Bach.
Paul v. Jankó: Ueber seitenere Notenschlüssel.
F. Z. Skubersky: Akustische Plaudereien.
Anna Morsch: Der römische Kirchengesang in seiner Vollendung.
C. Witting: Salon-Musik.
Antonie Pieper: Der Klavierunterricht sei der Individualität des Kindes angemessen.
Schwarzlose: Wie es Beethoven versteht, die Modulation zu verwenden.

Finger und Tasten, — Hammer und Saiten und ihre Wirkung auf einander.

Von **A. Naubert.**

Kein musikalisches Instrument kann sich rühmen, in den letzten Jahrzehnten soviel Beachtung zur Erlernung seiner Handhabung seitens der Pädagogen erfahren zu haben wie das Klavier. Die Gründe dafür sind ziemlich leicht einzusehen, kann doch kein andres Musikinstrument in Bezug auf Verbreitung sich dem Klavier an die Seite stellen und, verschweigen wir es nicht, stand es doch mit der Methodik des Klavier-Unterrichts recht schlecht. Nun wolle Niemand daraus den Trugschluss ziehen, dass von jetzt an wesentlich bessere Pianisten gebildet werden müssten, als früher und Keiner möge sich, in stolzem Hinblick auf die reich entwickelten Lehrmittel der Neuzeit, zur geringeren Werthschätzung der alten Meister verleiten lassen. Vielleicht wird in unserer Zeit der Weg zur Erlangung der Ziele leichter und bequemer, das Ziel selbst dürfte im Verhältniss von ebenso Wenigen in vollkommener Weise erreicht werden, denn von den alljährlich im Konzertsaal erstmalig auftretenden Klavierspielern und -spielerinnen reicht die Kritik doch nur sehr wenigen die Palme des Sieges. Das „Mehr“ der Zahl derer aber, die heute gegen früher überhaupt das Podium betreten, entspringt wohl hauptsächlich daraus, dass jetzt eine grössere Menge junger Leute sich dem Studium der Musik als „Berufs“-Studium zuwenden. Indessen sollen diese Betrachtungen nicht den Inhalt unserer Zeilen ausmachen, sondern es soll hier ein Anderes näher beleuchtet werden.

Trotz der Menge von Methoden, die von den Klavierpädagogen in die Welt gesandt sind, ist eine Einigung der Art und Weise, wie es anzufangen sei, das Instrument so zu behandeln, dass einmal das Klavier sein Bestes hergebe und zum Anderen der

Spieler zur Erreichung dieses Zieles sich aller überflüssigen Körperbewegungen enthalte, nicht erzielt. In einigen Hauptsachen stimmen die Lehrbücher und Lehrer allerdings überein, z. B. darin, dass Finger-, Hand- und Armgelenk die verschiedenen Anschlagsarten besorgen müssen, herrscht kein Zweifel, auch die Hand- und Körperhaltung wird im grossen und ganzen fast übereinstimmend gelehrt, wenn schon in Betreff der Anschlagsübungen für Anfänger mit gefesselten Fingern oder mit loser Hand die Ansichten der Pädagogen auseinandergehen. Wenn der eine Pädagog fordert, der Anschlag solle sich aus dem Druck des auf der Taste liegenden Fingers entwickeln, so verwirft der Andere den Druckanschlag überhaupt und überweist diese Behandlung der Tasten nur dem Organisten. Während der eine Lehrer den Sitz vor dem Instrumente so nehmen lässt, dass der Ellenbogen des Schülers ungefähr in Höhe der Klaviatur sich befindet, fordert der andere so niedrige Klavierstühle, dass die Hand von der Klaviatur herniederhängt. Während in dieser Schule das möglichst hohe Heben aus dem Fingergelenk gefordert und in Folge dessen ein starkes Niederschnellen des Fingers erzielt wird, wird an anderer Stelle der Finger beauftragt, nachdem er die Taste angeschlagen hat, dieselbe recht kräftig nachzudrücken. Für gewisse Anschlagsarten fordern verschiedene Lehrer die verschiedensten Behandlungsweisen. Z. B. die Tasten streicheln, sie in einer Weise behandeln, als ob man sie „knete", oder dieselben so anzufassen, als ob man diesen oder jenen Gegenstand anfasse (z. B. Sammet, rohes Fleisch etc.), oder man solle die Taste durch Bewegung des vordersten Fingergliedes anschlagen und dann mit dem ganzen Finger nachdrücken, den Anschlag mit tief hängendem Handgelenk besorgen, oder mit leicht schaukelnder Hand durch Fingerdruck den Ton hervorbringen, während des Spiels den Anschlagsort auf der Taste verändern indem man von der vorderen Seite derselben ihrem Ende zu die Finger anschlagend gehen lässt, und solcher Rezepte giebt es Legion.

Jeder, der von diesen Anweisungen eine oder mehrere bei seinem Schüler anwendet, wird für die Richtigkeit und den Erfolg derselben einstehen zu können behaupten, aber eine Begründung nicht zu geben vermögen. Sollte es da nicht verlohnen, zu untersuchen, wie die Kraft des Spielers, die sich auf die Taste äussert, durch den Hebel, den diese darstellt, auf Hammer und Saite im Innern des Klaviers wirkt, um zu erkennen, welche Bewegungen sind beim Spiel nöthig und welche überflüssig? — Es kann sich Jedermann mit Leichtigkeit überzeugen, dass eine Bewegung der Taste nach unten das, beim Pianino durch mehr, beim Flügel durch weniger Abstrakten mit ihr verbundenen Hammer den Saiten nähert und zwar in derselben Schnelligkeit, als die Taste bewegt wird. Hat der Hammer die Saiten berührt, so trennt er sich in Folge der in Thätigkeit tretenden Auslösers wieder von denselben und zwar ebenfalls schnell, falls die Taste schnell angeschlagen wurde, oder langsamer, (indem er einen Theil einer Sekunde länger an den Saiten verweilt,) wenn die Taste langsam niedergedrückt wurde. Dieses langsame Niederdrücken kann so behutsam geschehen, dass die Saite durch das Berühren des Hammers überhaupt nicht zum Erklingen gebracht wird. Ist der Hammer von der Saite zurückgefallen in seinen früheren Standort, so kann nur ein neuer Anschlag, d. h. also ein gänzliches, oder wenigstens ein fast gänzliches Loslassen der Taste (bei Instrumenten mit guter Repetitionsmechanik) und ein neues Niederschlagen oder -drücken denselben wieder an die Saite bringen. Der Finger, der die niedergeschlagene Taste festhält, kann keinerlei Aenderung auf den hervorgebrachten Ton mehr bewirken, denn die Ursache der Tonerzeugung, die Berührung der Saite durch den Hammer, ist vorüber. Sein Festhalten oder Loslassen verursacht blos das längere oder kürzere Klingen des Tones, denn gleichzeitig mit dem Niederdrücken der Taste hebt sich ausser dem Hammer auch der die Saite sonst deckende Dämpfer, welcher sofort nach dem Loslassen der Taste in seine frühere Lage zurückfällt und damit das Aufhören des Tones herbeiführt.

Aus dem Gesagten ist ersichtlich, dass wohl die Länge, nicht aber der Charakter und die Farbe des Tones durch ein Festhalten oder ein sonstiges, nach dem Anschlage der Taste vorgenommenes Bearbeiten derselben bestimmt werden kann. Dies kann nur durch den Anschlag selbst geschehen. Akustische Experimente haben gezeigt, dass, wenn eine Saite heftig und kurz angeschlagen wird, der Ton hauptsächlich zum Erklingen gebracht wird, welchen die ganze Saite giebt, während die Obertöne, die Töne der einzelnen Theile der Saite, nicht in hervortretender Weise sich geltend machen. Um diese mehr zu wecken, muss der die Saite treffende Gegenstand einen kurzen Zeittheil länger an der Saite verweilen, um durch seinen, die Ganz-Schwingungen etwas hemmenden Einfluss die wellenförmigen Theil-Schwingungen kräftiger zu wecken. Wir sahen oben, dass, je kräftiger und schneller die Taste angeschlagen wird, je kräftiger und schneller nähert sich der Hammer der Saite, desto schneller prallt er aber auch von dieser zurück.

Je ruhiger und langsamer der Schlag auf

die Taste erfolgt, oder eigentlich der Druck, denn der Schlag kann wohl kaum langsam kommen, desto ruhiger nähert sich der Hammer der Saite und desto später verlässt er sie. Zwischen den beiden Aussenpunkten dieser beiden Anschlagsarten des Hammers an die Saiten müssen alle Nüancen, die der Klavierton zu geben im Stande ist, liegen und die Möglichkeit, sie hervorzubringen, muss zwischen den äussersten Grenzen der Anwendung der grössten Finger-Schnellkraft und des schwächsten Fingerdruckes liegen.

Schnelligkeit des Anschlags, nicht in Bezug auf die Folge der Töne, sondern in Bezug auf die Aufeinanderfolge der Anschlagsmomente, also Fingerhebung und Niederschnellung, ist immer mit grösserer Kraftäusserung verbunden, vor allen Dingen beim Niederschlag mehr, als beim Niederdruck. Je höher der Finger sich heben muss, je mehr werden seine Muskeln gespannt, desto schneller ist er bestrebt, seine Normalstellung einzunehmen, desto kräftiger führt er die dahinzielende Bewegung aus, desto schneller und mit desto grösserer Kraft wird diese Bewegung auf die Taste sich auf den Hammer übertragen und desto schneller und stärker wird sein Anprall an die Saite, ebenso schnell aber auch sein Abprall von der Saite sein. Es ist ein Irrthum, anzunehmen, dass für die Kraftäusserung des hochgehobenen Fingers das „Fallgesetz" in Anwendung zu bringen sei und daraus folgern zu wollen, je höher der Finger gehoben sei, desto schneller sei diesem Gesetz zufolge sein Niederfall und die dadurch erreichte Schlagkraft, also in Kraft umgesetzte Schnelligkeit. Der Raum, der zwischen der höchsten Stelle, bis zu welcher der Finger gehoben werden kann, und der Taste sich befindet, ist so klein, dass das Gesetz von der Steigerung der Fallgeschwindigkeit im Verhältniss der ungraden Zahlen kaum seine Anwendung finden könnte, selbst wenn es sich um einen freifallenden Körper handelte und nicht um einen, durch Willensäusserung und Muskelkraft dirigirten. Ausserdem ist der Zeitraum, in welchem sich der Fall vollzieht, ein so kleiner Bruchtheil einer Sekunde, dass eine Wirkung dieses Gesetzes als nicht in Frage kommend betrachtet werden muss.*)

Ein so schnell und kräftig auf die Saite ausgeführter Anschlag, der den Hammer verhindert, einen kleinen Theil einer Sekunde an derselben zu verweilen, wird die Saite in Ganzschwingungen versetzen und in Folge dessen ihren Ton ohne hervortretendes Mitklingen der Obertöne erklingen lassen. Da nun aber dieses Mitklingen der Obertöne in ihren verschiedenen Höhen die Farbe und den Klangcharakter des Tones bestimmt, so wird ein auf diese Weise hervorgebrachter Ton wohl Kraft und Klarheit, aber weniger Fülle und Charakter haben.

Der durch einen Druck hervorgebrachte Anschlag wird den Hammer einen Moment an der Saite festhalten und dadurch die Mitwirkung der Obertöne erzielen, die Theilschwingungen der Saite neben den Ganzschwingungen bewirken, also einen Ton erzeugen, der gesangvoll, weil reicher durch die Obertöne, und von besonderem Klangcharakter ist.

Wir finden aus diesem Grunde bei einigen Pädagogen die Forderung, für klare und brillante Passagen die erstere Art des Anschlags, je nach der grösseren oder geringeren Stärkeerzielung mit höher oder weniger hoch gehobenen Fingern, für gesangreiche Melodieführung den stärkeren oder weniger stärkeren (schnelleren oder langsameren) Druck anzuwenden.

(Schluss folgt.)

*) Vergl. das Kapitel in meiner „Methodik des Klavier-Unterrichts" Anschlagsübungen für das polyphone Spiel. R. B.

Aus alten Büchern No. VIII.

„Es wird dem hoch- und vielgeneigten Leser nicht missfällig sein", beginnt die Vorrede eines 1849 in Nürnberg erschienenen Werkes, „dass der Autor dieses Compendii „Humanus" heisst. Denn auf eine inhumane Art das Studium Musicum abzuhandeln, welches doch mit unter die Humaniora, wo nicht unter die Humanissima gehört, wäre ein sehr grosser Uebelstand. Inzwischen heisst Humanus noch lange nicht so viel, als Angelicus oder gar Divinus, sonst wäre das Sprüch-Wort nicht in der Welt: Errare humanum est, u. s. w." — Der Titel dieses damit eingeleiteten originellen Werkes lautet: Musicus Theoretico-Practicus bei welchem anzutreffen I. Die demonstrativische Theoria Musica, Aut ihre wahre Principia gebauet, von vielen arithmetischen Subtilitaeten befreyet, dahingegen Die Abwechslung derer Harmonien, die daher entstehende Scalae, und die aus der Harmonie entspringende Melodie" u. s. w. Der Autor nennt sich P. C. Humanus, unter diesem Pseudonym soll sich der schwäbische Prediger Hartung verborgen, sein Werk wurde seiner Zeit von Hiller und Adlung warm empfohlen. Es ist ein seltsames Gemisch von theoretischen und praktischen Lehren, die beständig mit moralisirenden und selbstlobenden Betrachtungen verquickt werden. Unser Humanus versichert uns in seiner Vorrede, dass seine „gegenwärtige Theorie auf einen ganz andern Fuss, wie die früheren, gesetzt und desto

weniger Verdacht auf sich laden könne, als ob sie sich derer Ein-Brüche anderer Autoren beflissen hätte." Nun sind seine Prinzipien allerdings neu, sein Glaubensbekenntniss ist: Im Anfang war die Harmonie; wer also mit den Harmonien vertraut ist, wird auch Melodien bilden können, denn sie entspringen aus Harmonien und wer das Büchlein unseres Autors mit Fleiss studirt hat, ist auch in die Geheimnisse des Komponirens eingedrungen. Ein wissenschaftliches theoretisches System aufzubauen liegt ihm fern, er fragt nur darnach, was dem Ohr gefällt, seine Definitionen sind oft so ergötzlich, dass hier einige Proben folgen sollen.

Der Autor spricht von der Verwandtschaft der Harmonien und mit welchen von diesen man „hurtig" wechseln könne, er schreibt, nachdem er die Zusammengehörigkeit der drei Dur-Harmonien aus ihrem Verhältniss zur Quinte festgestellt: „Welche Harm. das gute Verhältniss zur Grund-Harm. hat, und in ihrer Harm. noch den Grund Thon oder Oktav und das Terz der Grund-Harm. beibehält. Die ist der Grund-Harm. am ähnlichsten und darf mit dieser auch umwechseln. Solches ist die Harmonia mollis A6. Sie ist gleichsam die sittsame schöne Frau dess munteren Mannes C'. (Mit * und 6 bezeichnet der Autor Dur- und Moll-Akkorde, was ich in der Folge durch unsere Ausdrucksweise ersetze.) Zwischen diesen Harmonien C-dur und a-moll ist keine Ehe möglich. Eines jagt das andere aus dem Hause und wo C-dur einige Beobachtung gegen e-moll tragen will, so mag a-moll doch nichts mit e-moll zu thun haben. Ja e-moll wird von a-moll nur vor eine herrschsüchtige Maitresse des C-dur gehalten, welche zwischen der rechten Ehe der C-dur und a-moll nur Unfrieden, ja die Ehescheidung gar verursachet.

„Wenn man von C-dur in's a-moll gehet, so findet man da 2 Neben-Harmonien vor sich, mit denen man alle Augenblicke umgehen muss, nehmlich E und D. Wenn die Harm. a-moll in's C-dur zurück wollte, so fände sie nicht mehr darinnen ihre Oktav sondern nur ihre Terz und Quint. Desswegen geht sie nicht so geschwind in's C-dur zurück, sondern nur erst alsdann, wenn sie mit ihren eigenen Neben-Harm. sich eine Weile beschäftigt hat, und hernach gleichsam eine neue Conversation anfangen will. Harm. Harm. a-moll hat ein etwas anderes Temperament als C-dur, welches nicht so schnell kann abgelegt werden. Ingleichen hat es seine eigene Conversation zu Hause. Daher behält die Grund-Harm. zur hurtigsten Abwechselung allein die beyde Harmonien G und F-dur." —

Die Skala entspringt dem Autor aus der „Zusammen-Ordnung der Konsonantien aus der Grund- und 2 Neben-Harmonien". „Diese Skala ist erbaut, wenn der Grund Thon von jeder derer drey zusammengehörigen Harmonien mit gehört wird, denn da folgt in der Scala als dann aufeinander die Oktava, Quinta, Tertia, Octava, Quinta, Tertia, als die schönsten, erhöhten und erhabenen Consonantes. Diese Skala ist aber noch ohne Mitstimmung schön. Denn wer die Skalam aus C anfangen will, dem ist ganz natürlich, zu Anfang das Intervallum C–g oder c—G sich in Gedanken vorzustellen. Also hört er auf das imaginirte C–g alsbald die Terz des G, nehmlich H und hat also um G willen ein Vergnügen derer zwey Thöne C—H. Oder er hört auf das imaginirte C–G die Quint des G und hat daher ein Vergnügen an der Folge derer Thöne C–D u. s. w. durch alle Thöne der Skala herauf." Eine originellere Begründung der Tonleiter möchte es wohl schwerlich geben! Bei seinen Untersuchungen, wie die Melodien nur aus den Harmonien hervorgehen, kommt der Autor zu folgenden Betrachtungen: „Harmonien sind der Grund derer Melodien, gleichwie das Gesetz der Grund ist der Moralität. Der Wille ist so beschaffen, dass er immer etwas will oder begehrt, aber recht seyn, solches entscheidet das Gesetz. Es mag leicht ein fingerreicher Kopf sein, so will er immer Melodien machen und singen; ob sie recht seyen, das entscheiden die Harmonie-Regeln.

„Melodie ist gleichsam ein schöner unmündiger Prinz. Harmonie ist das Collegium, welches vor seine Auferziehung sorgen muss, als der Hofmeister, der Informationsrath, der Informator. Der Prinz darf thun, was er will, nur darf es seinen Vorgesetzten nicht entgegen sein. Melodie mag singen wie sie will, nur darf es der Harmonie nicht entgegen sein.

„Einem Prinzen muss man an allen seinen Thun ansehen können, dass er seine zugeordnete Aufseher vor Augen habe. Wo sie nicht hinwollen da darf er auch nicht hin. Siehet man ihn nur allein, so muss er sich so betragen, dass sein Thun nicht verdächtig werde, sondern allenthalben seiner Zugeordneten Wille hervor leuchte. An der Melodie muss man eben auch immer die Harmonie-Schönheit sehen. Die Melodie darf niemals so gehen, dass man nicht wisse, zu welcher Harmonie ihre jetzige Thöne gehören, ob die Haupt-Grund- oder Interims-Grund- oder eine bessere Neben-Harmonie seyen solle." —

„Die Melodie hat folgende Verrichtungen: 1. Sie hält oder schlägt oft auf einem Thon an. 2. Sie schreitet fort. 3. Sie kriecht und 4. Sie bricht ab. 5. Sie endiget." — Alle diese „Verrichtungen der Melodie ohne und mit Begleitung schön zu machen suchen" wird vom Autor dann in den nächsten Kapiteln dargestellt. Schade dass ich zu Nutz und Frommen aller angehenden Komponisten nicht Alles hersetzen kann.

Höchst ergötzlich sind wieder die ethischen Betrachtungen unseres Autors, die Wirkung der Musik auf die Menschengemüther und die Ausdrucksfähigkeit der Thöne und Melodien. Er schreibt: „Ein Gemüth ist entweder niedergebeugt, oder erhaben. Ein Gemüth, welches sich bewegt, das fühlet dieses seinen entweder gebeugten oder erhobenen Zustand. Eine Musik ist ihrem Haupt-Wesen nach nehmlich nach ihrer Grundharmonien entweder niedergebeugt, oder erhaben. Niedergebeugt ist die Harmonia mollis. Denn weil in einer jeden vollkommenen Harmonie das Moll-Terz-Intervallum das schönste ist, und also das Gehör vornehmlich auf sich ruhet, in der Moll-Harmonie aber dieses schönste Intervallum in der Tiefe bei dem Grundton sich befindet, so wird das Gehör zur Tiefe der Harmonie herabgezogen, und diese auf der Terz haftende Lieblichkeit steiget da-

mit den niedergebeugten Zustand des Gemüthes vor — Erhaben ist die Harmonia Dura, denn ihr Moll-Terz Intervallum ist nicht in der Tiefe bei dem Grundton, sondern erst daran die mittleren Konsonantibus der erhabenen Harmonie, nehmlich in der Quint und Terz zusammen, daher wird das Gehör von der Tiefe des Grundtones zur Terz und Quint in die Höhe gezogen, und diese in der Höhe haltende Lieblichkeit stellet damit den erhabenen Zustand des Gemüthes vor. —"

„Die Moll-Musik stellet mit schöner Melodie und lieblichen Stimmen die Ordnung und Lieblichkeit vor, aber mit dissonirenden Intervallis der Melodie und mit rauhen Stimmen stellet sie die Unordnung und den Unmuth vor. Das erhabene ordentliche und folglich liebliche Gemüth stellt die Dur-Musik mit schönen, lieblichen, hellen Stimmen und Melodien, das unordentliche, irrende Gemüth mit fürchterlichen, schreienden Stimmen und öftern Dissonantien der Melodie vor." —

„Das Auf- und Absteigen auf denen nacheinanderfolgenden Consonantibus stellt in Dur eine offenbare Ergötzung, in Moll eine heimliche Ergötzung und offenbare Stillsamkeit vor. Folgende Gangart: c e c g, g e c c, G c e c, E c c c stellet ein prächt-liebendes Gemüth, hingegen die (es) c c c, g e c c, C e c c, die c c c stellt eine gezwungene Pracht vor."

„Wohl dissonirende Intervalla stellen in Dur wild erhabene Affekten vor, in Moll niedergezogene wilde Affekten. Das hurtige Abwechseln ganzer Harmonien stellt eine Eilfertigkeit des Gemüths vor. Das hurtige liebliche Abwechseln mit Skala-Läufen in Dur eine jubilirende Freude, mit Harmonie-Sprüngen eine lachende ausgelassene Freude. Die unliebliche hurtige Abwechslung eine Uebereilung. In Moll Skala-Gängen eine stille jubilirende Freude, in Harmonie-Gängen eine gezwungene, falsche Freude. Unliebliche hurtige Abwechslungen in Moll stellen eine Uebereilung des aufgeladenen Gemüths vor. Plötzliches Anstimmen grosser dur-harmonischer Intervallen wohlgeordneten Eifer, dergleichen dissonirender verwirrten Eifer, item Schrecken. Plötzliches Abbrechen stellt Veränderung des Affekts vor, Abbrechen und plötzliches Einfallen Zorn, Zank in Dur, Furcht in Moll u. s. w. — —"

Dann wird die Musik noch mit der Rede verglichen, das Verlangen für den Realisten geteidigt, da „da man nicht überall Theatra hinbauen kann, lieber ungerungen bleiben" und dem Musikus zum Schluss noch die Mahnung mitgegeben, immer „recht schön, recht beweglich und recht gewissenhaft zu komponiren". „Denn ein solcher Musikus ist ein Engel auf Erden; ein solcher Musikus meritirt, dass er von allen Musik-Kennern verehrt werde; dahingegen ein grosser, aber ärgerlicher Künstler verdient, eher vergessen zu werden, denn der ärmste Schülers-Knecht mit seiner Weidenpfeife." — —

Berliner Klaviere.

Die dem Deutschen innewohnende sprichwörtlich gewordene Vorliebe für Musik findet ihren Wiederhall in der grossen Anzahl von Fabriken, die sich mit der Herstellung musikalischer Instrumente beschäftigen, und wenn wir die Vorliebe für Musik nach der Zahl der hier hergestellten Instrumente bemessen wollten, müsste Berlin wohl die musikliebendste Stadt der Welt sein, denn weder Paris, London, noch New York übertreffen uns in dieser Beziehung. Berliner Flügel und Pianinos werden, wie bekannt, von hier aus nach allen Gegenden der Welt gesandt. Das Uebergewicht, welches sich unsere Stadt in der Herstellung dieser Instrumente erworben hat, ist in erster Linie darauf zurückzuführen, dass sich die hier hergestellten Flügel und Pianinos durch Klangfülle, durch leichte gleichmässige Spielart, durch sympathischen, jeder Modulation fähigen Ton und vortreffliche solide Bauart, sowie durch Billigkeit auszeichnen. Wir können mit Genugthuung mittheilen, dass der Absatz, über dessen Rückgang von den Fabrikanten in den letzten Jahren oft geklagt wurde, sich wieder vermehrt hat, dass man ferner in den hiesigen Fabriken fast überall gut beschäftigt ist. Die Zahl der hier hergestellten Klaviere ist entschieden in der Zunahme begriffen, und was noch wichtiger ist, es handelt sich hierbei meistens um feste Aufträge, die vom Auslande ertheilt worden sind. Man findet die Namen unserer bekannten Erbauer von Flügeln u. s. w. ebenso in den vornehmen Häusern der Hauptstadt Mexikos, in Rio, in Melbourne vertreten, wie man in New York, Bombay oder in irgend einer anderen fremden Stadt anzutreffen sind, denn in allen gebildeten Kreisen der beiden Hemisphären sind unsere Berliner bezw. deutschen Klaviere wohl gewürdigt, und, wenn wie auch die besonderen Eigenschaften der berühmten Pariser Erard'schen oder der New-Yorker Steinway'schen Flügel nicht beeinträchtigen wollen, so wissen wir nur zu gut, dass gerade Musikkenner oft genug die deutschen Erzeugnisse den eben genannten gegenüber bevorzugten.

Wir haben allein in Berlin 200 Klavierfabrikanten und Händler, der beste Beweis der Ausdehnung, welche diese Industrie in unserer Stadt genommen hat, ohne derjenigen Fabriken und Grossgeschäfte zu gedenken, welche sich mit der Herstellung von Pianofortetheilen u. s. w. beschäftigen. Einige hiesige Fabrikanten bauen jetzt jährlich bis 7000 Instrumente.

Die Vorzüge der Berliner, wie überhaupt der deutschen Fabrikation bestehen darin, dass man dem Holzmaterial die grösste Aufmerksamkeit schenkt; jahrelang vorher muss es für die einstige Verwendung vorbereitet werden. Um einen Beweis zu geben, mit wie grosser Sorgfalt bei der Herstellung eines Klaviers verfahren werden muss, erwähnen wir nur, dass eine Kleinigkeit zu viel oder zu wenig von der Stärke des Resonanzbodens abgehobelt, dem Instrumente einen vollständig anderen Ton verleiht, eine kleine Nachlässigkeit, das Nichtleimen einer Rippe, eine lose Schraube, ein nicht festsitzender Nagel, veranlasst häufig ein Mitklingen, welches den Werth des Instrumentes erheblich beeinträchtigt.

Eben so erfordert die Besaitung die grösste Aufmerksamkeit; sie kann gerade, schräg, kreuzweise oder mehrfach gekreuzt sein, die letztere ist ein Triumph unserer modernen Pianofortebaukunst. Bevor man zu derselben gelangte, mussten erst die grössten technischen Schwierigkeiten überwunden werden. Früher wurden zum Beziehen der Instrumente englische Stahlsaiten verwandt, jetzt werden nur deutsche genommen, die besser sind als die englischen. Die Basssaiten werden durch Ueber-

spinnen des Stahldrahtes mit Kupferdraht angefertigt, wobei man grosse Fertigkeit des Arbeiters nöthig ist.

Ist das Instrument im Aeusseren vollendet, so geht es in die Werkstatt der Fertigmacher, welche die Mechanik und die Klaviatur einsetzen, die vorher wieder in besonders hierfür eingerichteten Fabriken nach genauer Angabe für jedes einzelne Stück hergestellt werden müssen. Dann wird noch einmal das ganze Instrument geprüft, um Tonverschiedenheiten, Ungleichheiten fortzubringen, darauf kommt das Klavier wieder an den Ueberpolierer, welcher die letzte Spiegelpolitur aufzulegen hat, und erst wenn diese ordentlich gelungen, ist das Klavier verkaufsfertig.

Nur das Zusammenwirken langjähriger erfahrener, geschickter Arbeiter ermöglicht die Fertigstellung eines allen Ansprüchen genügenden Instrumentes und nicht zum mindesten ist es der Sachkenntniss und dem Fleisse unserer Arbeiter und Handwerker zuzuschreiben, dass diese Industrie den hohen Standpunkt einnimmt, welchen sie thatsächlich jetzt inne hat.

Dabei dürfen die Anforderungen an das Aeussere der Instrumente nicht vergessen werden; die Ansprüche in dieser Beziehung sind sogar noch im Steigen begriffen. Heute kauft man nicht mehr ein Klavier in irgend einer beliebigen Holzart, wie man es gerade in der Fabrik vorräthig findet, sondern man verlangt, dass die äussere Ausstattung desselben genau zu der Zimmereinrichtung, für welche es bestimmt ist, passt. Wir erinnern nur, dass vor einigen Jahren ein bedeutender Fabrikant (R. Ibach Sohn, Barmen. R. H.) Gehäuse ausgeschrieben hat für die geschmackvollsten Entwürfe von Pianogehäusen, die auf gleicher Stufe mit anderen Erzeugnissen des modernen deutschen Kunstgewerbes stehen sollen; zu Preisrichtern waren anerkannte Sachverständige ernannt.

Die von den ersten Künstlern und Architekten eingereichten Zeichnungen haben einen vollständigen Umschwung in der äusseren Ausstattung der Klaviere hervorgebracht. Seitdem haben sich die Originalentwürfe in grosser Anzahl vermehrt, jeder Stil, jede Holzart findet ihre Vertretung. Eine durchschlagende Reform auf diesem Gebiete hat sich in den letzten Jahren vollzogen, die sich immer noch mehr auszudehnen scheint. Trotz dieser Vervollkommnung sind die Preise jetzt kaum höher als die vor Jahren bezahlten, es werden im Gegentheil jetzt Klaviere zu erstaunlich billigen Preisen angeboten. Es hat auch in dieser Industrie eine Massenfabrikation stattgefunden, die zu Schleuderpreisen fabrizirt, die erst Absatz im Auslande suchte und fand, dann aber auch im Inlande selbst ihre Fabrikate anzubringen sucht. Wer für billigen Preis ein Klavier erwerben will, dem ist Gelegenheit genügend dazu geboten, doch wird er an ein solches Instrument nicht die Ansprüche stellen dürfen, die wir oben für ein gutes Klavier als unerlässlich bezeichnet haben.*) Selbst die heutigen gangbaren Mittel- und höheren Preise, die man gewöhnlich bei dem Ankauf eines Klaviers anlegt, gewähren dem Fabrikanten nur recht geringen Verdienst, wenn nicht gerade die Firma des Erbauers eine Sicherheit für die Vorzüge des Instrumentes bietet, welche alsdann allerdings bei dem Preis in Anschlag gebracht werden.

*) Es giebt Fabriken, welche selbst zu sehr niedrigen Preisen recht gute und haltbare Instrumente bauen, so z. B. die Fabrik des Hoflieferanten Dassel in Berlin, der zum Preise von 420 Mk. ein schön ausgestattetes und sorgfältig gearbeitetes Pianino liefert, und die Firma Fischer und Fritzsch in Leipzig, deren Instrumente sich ebensosehr durch Billigkeit als schönen Ton und gediegne Bauart auszeichnen.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Kgl. Musikdirektor Alexis Hollaender, Dirigenten des Caecilien-Vereins wurde der Professor-Titel verliehen.

— Ernst Schwarz' grosse Klavierschule (Wien, Kratochwill), die in dieser Zeitschrift schon früher eingehende Würdigung erfahren, erschien soeben in neuer Ausgabe. Ueber 100000 Bände und Abtheilungen sind von dem Werke abgesetzt und dieser Erfolg ist ein wohlverdienter, denn es giebt wohl kein Studienwerk, in dem das technische Material so umfassend, so anschaulich und in so streng stufenweiser Folge von den ersten Anfängen an bis zur höchsten Ausbildung bearbeitet worden wäre. Die neue Ausgabe in 2 Bänden zeichnet sich durch Handlichkeit und schönen klaren Druck aus, sie ist billiger als die alte, jeder Band von 192 Seiten kostet nur 5 Mark.

— Seit Jahren beschränkt sich die äussere Ausstattung fast aller Pianinos auf Rahmen und Füllung; sei sie quadratische, sei sie oblonge, stets kehrt die alte Form wieder. Die Hofpianofabrik von Ernst Kaps in Dresden hat nun eine neue Ausschmückung des Pianinos gefunden und sich dieselbe gesetzlich schützen lassen. Das von der Firma entworfene „Piano a pittura" verbindet mit der sorgfältigsten Tischlerarbeit malerischen Schmuck. In ein Medaillon ist ein nach patentirtem Verfahren hergestelltes Gemälde unter Glas eingesetzt, dessen Original nur berühmten Meistern der Malerei entlehnt ist. Ein grosser Vortheil der neuen Ausstattung liegt in der Möglichkeit, das Gemälde gegen ein anderes auszutauschen, wenn der Gegenstand dem Käufer nicht gefällt, ebenso wie auf Wunsch ein echtes Gemälde in Oel, Aquarell, Pastell oder auf Porzellan eingesetzt werden kann. Ein Maler von Ruf hat bereits eine grosse Anzahl vortrefflicher Kopieen nach berühmten Originalen der Königlichen Gemäldegallerie zu Dresden für diese Pianinos a pittura gefertigt. Es können aber auf Wunsch alle anderen Gemälde zu diesen Medaillons verwendet werden, sofern die Reproduktion von dem Schöpfer bezw. Eigenthümer des Bildes überhaupt gestattet ist. Zu diesem Zwecke genügt es einfach, eine möglichst scharfe, nicht aufgezogene Photographie des Gemäldes in den Minimalgrössen 29 cm. hoch × 37 cm. breit oder 37 cm. hoch × 29 cm. breit der Fabrik einzusenden. Die Firma Ernst Kaps hat zwei derart ausgestattete Instrumente auf der Weltausstellung zu Melbourne ausgestellt.

— Victorin Joncieres, der auch in Deutschland geschätzte Komponist von „Johann von Lothringen", giebt in der „Liberté" in einem interessanten Artikel über den Musikunterricht in Frankreich folgende Mittheilungen: „Heutzutage giebt es in Frankreich neun grosse Staats-Musikschulen, die

Zweiganstalten des Pariser Conservatoire sind und Staatsunterstützung erhalten, und zwar in Toulouse, Lyon, Lille, Nantes, Nancy, Dijon, Havre, Rennes und Avignon. Der Lehrplan beruht auf derselben Grundlage, wie im Conservatoire, und umfasst alle Zweige der Musik. Was die Wichtigkeit dieser Anstalten betrifft, so genügt es, zu bemerken, dass die Toulouser Schule allein 500 — 600 Schüler zählt. Mehrere der Lehrer sind zu ihrer vollkommenen Ausbildung nach Paris geschickt worden und sind bedeutende Künstler geworden oder werden es doch werden. Andere Schulen mit geringeren Hilfsmitteln aber mit derselben Organisation sind in Aix, Angoulême, Bayonne, Boulogne-sur-Mer, Caen, Cette, Chambéry, Digne, Douai, Mans, Nîmes, Perpignan, Roubaix, Saint-Etienne, Saint-Omer, Tours und Valenciennes gegründet; diese siebzehn Städte sind also jenen neun, die ich oben erwähnte, noch hinzuzufügen. Ich habe den grössten Theil dieser Schulen persönlich kennen zu lernen Gelegenheit gehabt, und ich muss sagen, dass sie der Bevölkerung von grossem Nutzen sind. Wenn sie erst zehn Jahre hindurch wirksam gewesen sein werden, wird man ohne Zweifel einen ungeheueren Fortschritt in der musikalischen Erziehung des französischen Volkes feststellen können. Schon jetzt merkt man die Früchte dieser interessanten Organisation, und die neue Generation wird einen Schatz musikalischer Kenntnisse sammeln, welcher der vorangegangenen gänzlich gefehlt hat. Wir werden bald Deutschland in diesem Punkte nicht mehr zu beneiden haben.“

— Charles Valentin Morhange, ein bekannter Pariser Komponist, hat eine Rente von 800 Francs ausgesetzt zur Begründung einer jährlichen Preisbewerbung. Dieser Preis ist bestimmt für die beste Komposition für Klavier und Violine. Die Testamentsvollstrecker sind verpflichtet, eine Jury aus Organisten dieses musikalischen Wettbewerbs einzusetzen. Die gekrönten Werke bleiben Eigenthum ihrer Autoren. — Ausserdem hat derselbe Komponist eine Summe für die Begründung einer Preisbewerbung von Kantaten für Solostimmen, Chor und Orchester hinterlassen. Der Preis beträgt jährlich 1800 Francs, und der Stoff für diese Kompositionen muss nach ausdrücklicher Bestimmung des Testators dem Alten Testament entnommen sein. Zu beiden Bewerbungen sind alle Franzosen und Ausländer zugelassen. Die erste Bewerbung um den Preis für Piano findet 4 Jahre nach dem Tode des Spenders, die erste Bewerbung um den Preis für Kantaten ein Jahr nach dem Tode desselben statt.

— Edisons Phonograph. Edison hat seinen Phonographen bedeutend vervollkommnet und seinen Londoner Vertreter, Obersten Gouraud, (Beulahill Norwood, London S) beauftragt, ihn in London vorzuführen. Die Besucher Gourauds kamen den 14. August nachmittags, zu hören, was der Phonograph leisten kann. Die Maschine ist dem äusseren Ansehen nach einfach genug, oder scheint es für das ungeübte Auge zu sein; sie besteht aus einem empfindlichen Apparat von elektrischen Batterien als Motor und hauptsächlich aus kleinen Metallzylindern, diese tragen kleine kurze Wachsröhren, welche die Töne wiedergeben und nach Belieben aufgesetzt und abgenommen werden können. Die Wachsröhren drehen sich sehr rasch und erhalten Eindrücke von einer mit dem tonempfindlichen Diaphragma in Verbindung stehenden Nadel, welche mit unendlicher Zartheit die Laut- und Stimmäusserungen notirt, die nachher von der wiederhervorbringenden Nadel in der nämlichen Weise nach beliebiger Zeit wiederholt werden. In den ersten Anfängen der Erfindung war das empfindliche Diaphragma ein einfaches Stahlplättchen, an dessen Stelle später Glimmer trat, dieser ist jetzt durch ein Stück auf besondere Art gewobener Seide ersetzt. Auf dem Tische des Operateurs befand sich eine Anzahl der kleinen Wachszylinder, einige offen, andere in Kartonschachteln mit Aufschriften, wie: Geräusche, Soldatenlied, Irische Nachahmungen, Duette und Quartette, Oberon Ouvertüre, Hochzeitsmarsch, englische Nationalhymne, Herrn Edisons Stimme u. s. f. Der letzte Titel erregte zuerst die Neugierde der Gäste. Der Rohrtrichter wurde an eine Röhre aufgesetzt und bald wurden die aufgespeicherten Aeusserungen Edisons in klarer, männlicher Stimme von 30 bis 40 Umstehenden gehört. Hierauf folgten Gesänge, Deklamationen, Pfeifproduktionen Edisons selbst und belustigende Bemerkungen desselben über Reisen in England, das dortige launische Klima, Herrn Gladstones Thaten im Baumfällen. Alle Pfeifkunststücke wurden jedoch in den Schatten gestellt durch Signore Arditis „Leggero invisibile“, gepfiffen in Amerika von Mrs. Shaw, welche ihren Landsleuten als die schöne Pfeiferin bekannt ist. Zufällig war dieselbe zugegen und als sie diese zauberhafte Wiederbelebung ihrer vergangenen Anstrengungen gehört hatte, wiederholte sie das Ganze auf Ersuchen eines der Zuhörer auf glänzende Weise. Die Guttaperchaföhren mit ihren geschweiften Glasspitzen wurden nun in die Ohren der Hörer gesteckt, um die Gesellschaft zu befähigen, wirkungsvoll das babylonische Getäusch von Hammerschlägen, Räderschwirren und Sägenknarren in Edisons grosser Werkstätte in Brewellynpark zu hören, welchem Edisons einleitende Worte vorausgingen. Hierauf einige Donner für Sir Morell folgte die Zeremonie, einen Dauerbericht von der Versammlung herzustellen, indem Jeder eingeladen wurde, einige Worte an Herrn Edison zu richten, welche auf den Zylindern ihn zu guter Zeit in Amerika erreichen werden. Manche dieser geheimnisvollen Röhren haben ihren Bericht schon hunderte von Malen hergesagt, ohne bemerkbare Abnützung, ohne sogar, wenn sie noch mehr denselben ausgesetzt wären, es sichert ihnen die Thatsache, dass sie mit geringen Kosten nach Belieben verdoppelt werden können, ihre fortgesetzte Existenz. Hier können wir bemerken, dass eine dieser Röhren von ungefähr einem englischen Zoll oder 2½ cm Durchmesser auf 3 Zoll Länge fähig ist, auf ihrer Oberfläche 1000 Worte aufzunehmen. Und noch mehr! obgleich das Wachs nur $^{3}/_{16}$ Zoll oder 4,8 mm dick ist, so sind die Ritzungen so zart, dass ein Bericht ausgewischt und ein anderer darauf gesetzt werden kann, so oft, bis dieser Vorgang sich hundertmal wiederholt hat. Nachdem die englische und amerikanische Nationalhymne

zum Schlusse gespielt worden waren, trennte sich die Gesellschaft, höchlich befriedigt darüber, dass der Phonograph seiner Vervollkommnung mit sicherem Schritte entgegengeht und seine praktische Verwerthung in naher Zeit in Aussicht steht.

— Was für ein Unterschied ist zwischen einer Mücke und einem Pianisten der einen Klavierspielt? — Die Mücke schwärmt am Licht und verbrennt die Flügel, der Klavierspieler schwärmt am Flügel und verbrennt das Licht!

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Jacob Schmitt: 14 sehr leichte Sonatinen, 40 Seiten, Preis 70 Pf. (Hannover, Steingräber)
(Etwas leichter als Clementi op. 36)

Joh. Seb. Bach: Vorspiele zum wohltemperirten Klavier und anderen grossen Werken, zusammengestellt von Conrad Kuhner. 76 Seiten, Preis 2 Mark (Braunschweig, Litolff)
(Eine in Bezug auf Auswahl und Ausstattung vorzügliche Ausgabe.)

Bücher und Musikalien.

Bernhard Ziehn: Harmonie- und Modulationslehre. Verlagseigenthum von Robert Ziehn. In Kommission bei R. Sulzer, Berlin. 161 S. 4°.

Es ist bekannt, wie der riesenhafte Musikverbrauch in unseren Tagen naturgemäss eine Ueberproduktion auf musik-litterarischem Gebiete hervorgebracht hat. Vor der Hochfluth der musikalischen Litteratur, sei es in Noten oder in Lettern Druck giebt es kaum mehr eine Rettung, und wer hier Spreu von Weizen sondern wollte, hätte schlimme Arbeit. Insbesondere gilt dies auf dem Gebiete der Litteratur, welche die musikalische Lehre wie andere Theorie umfasst. Wir kennen nur wenig Werke aus der Unzahl der erscheinenden und fast allwöchentlich in immer dichteren Reihen erscheinenden, die es über eine Eintagsfliegen-Existenz hinaus reichen, das Leben fristen können. Und hierzu gehören Bücher von „Autoritäten ersten Ranges“ vielfach. Um so freudiger wird man überrascht, wenn man einem Werke begegnet, das sich ein höheres Ziel gesteckt hat, als jene zahlreichen, sei es durch schulmeisterliche Tradition überkommenen, oder eigens ausgeklügelten „Handbücher der Harmonielehre“ mit ihren mehr oder minder verfehlten „eigenen Systemen“.

Bernhard Ziehn's „Harmonie- und Modulationslehre“ ist ein solches Buch im vollsten Sinne des Wortes. Es überragt weit die meisten gleichartigen Erscheinungen der Neuzeit. Denn

1. es steht auf durchaus modernem Standpunkte und umfasst die Werke eines Berlioz, Wagner, Liszt, Brahms, Boito, Verdi, ebenso wie die einer Astorga, Pergolese, Bach und der Klassiker. Die meisten unserer Harmonie- und Modulationslehren fangen bekanntlich bei Haydn an und kommen über Beethoven nicht hinaus.

2. Der Verfasser verzichtet auf den Ruhm, Erfinder eines „eigenen Systems“ zu sein. Auf dem einzig richtigen methodischen Wege, dem der Induktion entwickelt der Verfasser die harmonischen und modulatorischen Erscheinungen an konkreten Beispielen, die zum grössten Theil nicht selbst gebildet, sondern sorgfältig ausgewählte Litteratur-Beispiele sind, verschieden an Zeit, Gattung und Art, aber eins in ihrer Beziehung zu dem behandelten Gegenstand. Ich führe ein Beispiel an. Die Moll-Tonart mit kleiner Sekunde zeigt folgende durch Beispiele illustrirte Unterabtheilungen: a) Trugschlussartige Anwendung der Sekunde (Beethoven, Fried. Bach), b) Durdreiklang der Wechseldominante mit folgendem $^6/_4$ Akkord auf der Dominante (Mozart, Beethoven, Schubert [a. Bey.] Franz), c) Wechseldominante und Dominanten-Dreiklang (Beethoven, Schubert, „Rheingold“, Jensen, Liszt) u. s. w. In den Zitaten ist ein Reichthum von harmonischen Bagatellen jeder Art aufgespeichert, der geradezu staunenswerth ist. Wir bewundern aufs höchste die musikalische Belesenheit und Schlagfertigkeit des Autors, aber noch mehr freuen wir uns über die belebenden und anregenden Einfluss, den Ziehn's Harmonielehre durch diesen sehr grossen eigenartigen Vorzug auf strebsame angehende Künstler machen muss. Man erinnere sich der eigenen Studienzeit! Welchen Eindruck hätte man solche Sammlung mit das wissensdurstige Gemüth gemacht! Welch Unsumme von Zeit und Mühe wäre damit erspart geblieben! Denn Beispiele sind für den Schüler der „ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht“. Axiome, und seien es selbst Quinten- und Oktaven-Parallelen-Verbote entstehen und schwinden mit der Zeit, zum mindesten erfahren sie wesentliche Einschränkungen, aber die wahren Kunstwerke bleiben ewig; aus ihnen allein soll dem Kunstschüler der Born des Wissens spriessen, durch sie allein soll er nicht an Marterbeispielen das „Handwerksmässige“ oder wie man es etwas gefälliger aber nicht besser nennt, das „Technische“ der Kunst lernen. Das ist des Verfassers Prinzip, das mit lobenswerther Gründlichkeit, umfassender Kenntniss, bewunderungswerther Umsicht und erstaunlichem Fleisse in diesem Werke durchgeführt ist. Die Darstellung selbst ist einfach, schlicht und klar und vor allem ebenso kurz als gut. Die Beispiele, die der Verfasser selbst gebildet, dürften freilich nicht immer und nicht allen gefallen; ich erwähne nur das B. auf S. 16 in C-moll, wo das

Bestreben alle der Molltonart eigenen alterirten Septimenakkorde in ein Beispiel zu vereinigen der korrekten Stimmführung (vgl Takt 2 Tenor und Alt von den Quintengang ab) so möchte ich dabei ganz absehen[1]) Eintrag gethan hat Auch die Beispiele zur Praxis des Nonenakkordes S 95 sind mir stellenweise nicht ganz unbedenklich — Doch dies sind nur Kleinigkeiten, die den Werth des Buches nicht ernstlich in Frage stellen können

Als dritten und letzten aber nicht unbedeutendsten Vortheil dieses Buches bezeichne ich die hervorragende Brauchbarkeit desselben neben jeder anderen Harmonielehre und neben jedem anderen, selbst „dem eigenen Systeme"[1] Die freilich, welche vor den neueren harmonischen Fortschritten wie vor einem bösen Geiste sich bekreuzigen und „Apage, Satanas" rufen, für diese ehrenwerthen Dunkelmänner mit dem langen Zopf im Nacken, ist das Buch nicht gemacht, ebenso wenig für die, so ex cathedra Regeln vorschreiben, wonach sich in der edeln Musica männiglich ein jeder richten mille' Sehr treffend sagt hierauf bezüglich der Verfasser in seinem Schlusswort (S 160) „Unter keinerlei Umständen darf einem wissbegierigen Schüler zugemuthet werden, eine nackte Phrase als baare Münze hinzunehmen Und doch giebt es solcher mit verblüffender Sicherheit aufgestellter „Lehrsätze" die Hülle und Fülle" Der Verfasser zitirt als solche todtgeborene harmonische Satzungen, ex cathedra proklamirt, leider aber schon bei ihrem Entstehen überlebt und veraltet „Es gibt nur Vorhalte von oben", „Im Bass dürfen keine Vorhalte vorkommen" u. a. „Nur Beweise", sagt er mit Recht „und zwar in Beispielen aus den Werken der Meister geschöpft, dürfen überzeugen"

Referent begrüsst das Werk mit vollster, ungetheilter Sympathie und kann es nicht dringend genug jedem Musikbeflissenen, sei es Lehrer oder Schüler, Meister oder Jünger empfehlen.

Dr Heinrich Riemann.

Otto Tiersch Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musikanstalten, Seminaren u. s. f und zur Aufklärung für jeden Gebildeten. Gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem. Eine allgemein verständliche Darstellung der wichtigsten musikalischen Fragen nach dem Standpunkt der heutigen Theorie und Praxis in der Tonkunst. Zweite verbesserte Auflage. Berlin Rob. Oppenheim 1888

Dem Titel vorgedruckt sind zwei lobende „Recensionen von H v. Wolzogen und Ed Hanslick, und in der Vorrede zur 2 Auflage erörtert der Verfasser weitläufig in acht aufgezählten Rubriken „andeutungsweise" „die besonderen Eigenschaften seines Harmoniesystems" Dieses selbst nennt er „weder veraltet, noch Eberhall (17), namentlich seitdem es seine Ergänzung in meiner „Rhythmik Dynamik und Phrasirungslehre" (Berlin 1886) gefunden hat." Dies „Harmoniesystem" zu „popularisiren", ist die Aufgabe, die der Verfasser seinem „Elementarbuch" gegeben hat.

Für denjenigen, welcher das auf solche Weise vom Autor selbst gerühmte System noch nicht kennt, sei gesagt, dass demselben wesentlich Gottfried Webers Indessondere aber die Hauptmann'sche von Helmholtz adoptirte und durch diesen physikalisch und physiologisch begründete Theorie zu Grunde liegt. Also kein neues System, sondern nur die eigenartige Verwendung eines gut begründeten älteren Systems Das soll aber um keinen Preis ein Vorwurf für den Verfasser sein! Im Gegentheil, wir sind dankbar dafür, insbesondere auch, dass er die alte gute Bezifferung, die so mancher über die Schulter anzusehen sich für berechtigt hält, nicht als alten Trödel abgethan sondern in Ehren gehalten hat. Je komplizirter die Tonerscheinungen werden, desto mehr erscheint es geboten, dieselben aus gewissen feststehenden Fundamenten sich krystallisiren zu lassen und je weiter die Harmonien auseinander zu gehen scheinen, um so mehr thut es Noth den Mittel und Angelpunkt dieser „Flucht der Erscheinungen" festzuhalten und nachzuweisen Der Verfasser hat sich redlich bemüht, dieser Aufgabe gerecht zu werden und möglichst jedem Bedürfnisse zu befriedigen. Dabei ist freilich nicht zu verkennen dass der Stoff sein Meister, und nicht umgekehrt, der Verfasser Meister seines Stoffes geworden ist Wenigstens will es uns scheinen, als hätte der Verfasser zu viel in sein „Elementarbuch" hineingezwängt, so zwar, dass nicht blos überhaupt Ueberflüssiges hineingerathen wäre, sondern auch manches nicht seine rechte Stelle, Einzelnes auch nicht seine rechte Durcharbeitung erlebt hätte

Zu ersterem rechnen wir unbedingt das Kapitel „Vom musikalisch Schönen", das Anfangskapitel des praktischen Theils. Will der Verfasser damit ernstlich dem Anfänger den vielbestrittenen Begriff des musikalisch Schönen beibringen? Wollte er das so musste er kein Kapitel von 2 Seiten, sondern ein Buch von ebenso viel Bänden schreiben. Denn Dies gehört nicht unter, sondern neben den Begriff Harmonielehre und bildet ein Gebiet für sich Aehnliches muss ich von dem die Rhythmik behandelnden Kapitel sagen welches wunderlicher Weise unter den Hauptabschnitt „Tonverwandtschaft" gebracht ist. Für meine Logik nicht ganz erklärlich!

Desgleichen halte ich es für einen Missgriff den praktischen Theil (siehe b. Buch) am Ende, gleichsam als „Anhang" zu bringen Theorie und Praxis müssen in lebendigster Fühlung bleiben, soll etwas Ersprießliches gedeihen das praktische Beispiel soll sogar, das ist meine positive auf langjährige Erfahrung im Unterricht basirte Ueberzeugung der Regel vorangehen, aus ihm soll der Schüler möglichst selbstständig, freilich sich unter Anweisung und Führung des Lehrers, den zu lehrenden und zu lernenden Satz abstrahiren. So wird er sich ungleich tiefer einprägen, als die unter Umständen sehr billige Erörterung, sei es auch des geistreichsten Lehrers. So wichtige Kapitel wie das über „Choral und Liedharmonisirung" dürfen nicht auf der 176 von 185 Seiten stehen. —

Im einzelnen halte ich das Kapitel über die Rhythmik für das am mindesten durchgearbeitete Dem Verfasser fehlt anscheinend auf diesem Gebiet die Kenntniss der einschlägigen originalen rhythmischen

Doctrinen. Es wird nur Westphal's Buch „Die Elemente des musik. Rhythmus“ Jena 1872 citirt. Aber grade Westphal hat nicht die rhythmische Ueberlieferung der Alten, insbesondere des Aristoxenos, bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, sondern aber in der Anwendung derselben auf Bach's, Händel's u. A. Kompositionen bedauerliche Irrthümer zu Tage gefördert. Endlich sei noch erwähnt, dass die die Akustik behandelnde Kapitel nicht an den Anfang, sondern als die rein theoretischste und die in wenigsten Momenten für die Praxis anwendbaren Abschnitt an den Schluss gehört.

Wir halten demnach — von den gerügten Bedenken abgesehen — das Buch für recht wohl brauchbar und vermehren nur noch hinzu, dass uns zu diesem günstigen Urtheil nichts weniger verleitet hat, als des Verfassers eigene und so nachdrücklich ausgesprochene Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit seines Werkes. Dr. H. Reimann.

Dr. Adolf Sandberger. Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Durch die obige kleine Schrift wird ein Theil der Schuld getilgt, welche die deutsche Nation einem ihrer liebenswürdigsten Meistvertreter noch immer zu entrichten hat. Nur sehr langsam ist die Welt zu dem Bewusstsein gelangt, dass sie in Cornelius einen der eigenartigsten, poesievollsten Künstler besessen und unbeachtet gelassen hat, während er unter den Lebenden wandelte; langsam nur errungen sich seine Werke die Gunst des Publikums, weil Niemand da war, der sich ihrer annahm. Denn der Künstler selbst verstand es nicht, ihnen und sich selbst Raum zu schaffen, seiner Seele war ein Zug der Feinheit, der Grösse eigen, er glaubte an seine Mission, aber er frug nicht nach dem Beifall der Menge, es genügte ihm, von Wenigen — und diese waren allerdings die Besten ihrer Zeit — gekannt und gewürdigt zu sein. So ahnte die Welt wenig von ihm und erfährt erst langsam staunend, welch ein köstlicher, ganz eigenartiger Schatz in seinen Werken ruht. Es hat wohl selten eine Künstlernatur gegeben, in der Dichtung und Musik zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen waren, wie bei Cornelius. Text und Melodie klingen bei ihm wie tiefinnerster Seelengesang, unbewusst der Lippe entströmt, in reinster Harmonie aus einem Urquell fliessend. So sind seine meisten Schöpfungen auch Lieder; Lieder die das ganze innere dieser Künstlernatur wiederspiegeln. Welch ein Hauch echter Frömmigkeit weht aus seinen geistlichen Dichtungen, dem Vaterunser, welche kindliche, stille Seligkeit aus den Weihnachtsliedern und wieder welch männliche Kraft, warmer Enthusiasmus mit zarter Empfindung gepaart aus den verschiedenen Liebesgesängen. Und der erquickende, fröhliche Humor der seltene Natur ergoss, bricht voll und sendend aus seiner komischen Oper Der Barbier von Bagdad. Aber wer kennt sie, wo sind die Bühnen, die sie aufgeführt? Seit sie im December 1858 zu Weimar unter Liszt's Direktion in Scene ging (an ihre Aufführung knüpft sich ein sehr hässlicher Theaterskandal, in Folge dessen Liszt sein Amt niederlegte) scheint sie verschollen, erst im Spätherbst vorigen Jahres feierte sie in Leipzig ihre Auferstehung, um nun hoffentlich bald Gemeingut der Nation zu werden. Die Schrift Adolf Sandberger's ist somit eine rühmenswerthe That, gleichsam eine Ehrenschuld, welche dem Autor der Dank aller Freunde des Vernaigten gebührt. Möchte sie zu erweiterter Bekanntschaft des liebenswürdigen Meisters beitragen. Das biographische Material ist vom Autor in erschöpfender Fülle zusammengetragen, den zweiten Theil des Buches füllt eine eingehende, liebevolle Besprechung der Werke Cornelius'.

Franz Liszt. Grosse Konzert-Fantasie über spanische Weisen für das Pianoforte. Leipzig. Mane Licht.

Diese grossangelegte, auf verschiedenen National-Melodien erbaute Fantasie ist ein glänzendes Konzert durchbares Virtuosenstück. Mit brillantem Passagenwerk reich ausgestattet, das aber überall den ingeniösen Meister des Flügels behandelt, der in alle Geheimnisse seines Instruments eingedrungen und mit seinen Effekten und seinem Klangreize aufs innigste vertraut ist, bietet es doch dem geschulten Pianisten keine unüberwindlichen Schwierigkeiten und ist daher warm zum Studium zu empfehlen. Der Umschlag des Werkes ist mit dem anbeigelegenen Porträt Liszt's geschmückt. A. M.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1887. Band I von 1841—53, Band II von 1854—61.

„Uns heute ist die dem vorigen Jahrhundert so natürliche Vertrautheit mit Feder und Papier längst in dem Masse abhanden gekommen, dass es eines besonderen Hinweises auf diese Eigenthümlichkeit früherer Generationen bedarf: im Momente selber zuckte man, mit Worten nachzuschreiben was man fühlte, ihren Genuss zu erhöhen. Nicht in Gedanken an Andere zuerst, sondern für sich selber; nicht in der Absicht, mit diesen Papieren später bestimmte literarische Wirkungen zu erzielen, sondern nach Feder und Papier greifend, als sei es unmöglich, zu empfinden ohne niederzuschreiben was empfunden wird.“ Diese Worte, mit denen Hermann Grimm in seinen Goethe-Vorlesungen die Rastlosigkeit unseres modernen Lebens nur zu treffend charakterisirt, musste ich bei der Lektüre des obigen Buches gedenken; zugleich aber konnte ich mit Befriedigung wahrnehmen, dass auch in unserem Zeitalter der Eisenbahn, des elektrischen Telegraphen und der Postkarte jene Fähigkeit des erschöpfenden brieflichen Gedankenaustausches noch nicht ausgestorben ist; und indem es sich dabei um zwei Männer handelt, welche jeder in seiner Weise, als Beispiel und Leuchte für ihr Zeitalter anzusehen sind, so darf ich wohl hoffen, dass sie auch auf diesem Gebiete Nachahmer finden, dass sich die schreibende Menschheit in nicht zu ferner Zeit einer Form der Mittheilung wieder zuwende, die wie keine andere geeignet ist, die geistige Persönlichkeit zu anschaulicher Darstellung zu bringen.

Wagner und Liszt — so viel wir von ihnen und über sie gelesen und gehört haben, erst jetzt, erst aus diesen Briefen glauben wir sie recht zu kennen, den einen in seiner ganzen titanenhaften Energie, in

seinem, trotz allen Wechsels zwischen „himmelhoch-jauchzend" und ‚zum Tode betrübt', unerschütterlichen Vertrauen zu der Sache, der er sein Leben geweiht, den andern im vollen Glanze jener Milde, jener Selbstverleugnung, die schon zu seinen Lebzeiten eine Art Heiligenschein um sein Haupt verbreiteten. Beide, so in vollem Gegensatz zu einander, doch durchaus eins in der bahnbrecherischen, prophetischen Fähigkeit, welche, wo Alles noch im Blinden umhertappt, das Ziel bereits in voller Deutlichkeit erblicken lässt. Und da es nun einmal unmöglich ist, bei diesem Brüderpaar den Vergleich mit dem zwischen Göthe und Schiller zu unterdrücken, so möchte ich als wesentliches Unterscheidungsmerkmal hervorheben, dass wenn sich beide Gruppen an Idealität der Welt- und Kunstanschauung nichts nachgeben, doch hinsichts der praktischen Verwirklichung des Idealen das jüngere Dioskurenpaar dem älteren überlegen ist. Bei Wagner-Liszt ist von Fragen und Zweifeln nicht mehr die Rede. Dieselbe Entschiedenheit, mit welcher Wagner, wie Heinrich Laube erzählt, in einer Neujahrsnacht zu Paris im Jahre 1840 den ungläubig horchenden Genossen sein Programm einer künstlerischen Reform in allen ihren Einzelheiten entwickelte, sie spricht sich in jedem seiner an Liszt gerichteten Briefe aus, und dieser seinerseits ist keinen Augenblick in Ungewissheit über das, was die Welt von dem Freunde zu erwarten hat, und was ihm selbst obliegt, um ihn in dem so zielbewusst unternommenen Kampfe zu unterstützen, ihm die Hindernisse aus dem Wege zu räumen, ihn durch verständnissinnige Theilnahme den Muth zu beleben.

Merkwürdig genug lassen die Anfänge der Beziehungen zwischen Wagner und Liszt von dem späteren Verhältniss der beiden Meister nichts ahnen. Wagner selbst äussert sich über die Genesis dieses Freundschaftsbundes in seiner „Mittheilung an meine Freunde" (Gesammelte Schriften IV. 411) folgendermassen: „Ich begegnete Liszt zum ersten Mal in meinem Leben während meines früheren Aufenthaltes in Paris und zwar bereits in der zweiten Periode dieses Aufenthaltes, zu jener Zeit, wo ich — gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen — jeder Hoffnung, ja jedem Wunsche auf einen Pariser Erfolg entsagte, und in dem Akte innerlicher Empörung gegen jene Kunstwelt begriffen war, den ich oben näher bezeichnete. In dieser Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetste Gegensatz zu meinem Wesen und meiner Lage. In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen es mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältnissen heraus mich nach Grösse sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewusst aufgewachsen. Ich hatte keine Gelegenheit, mich meinem Wesen und meinen Leistungen nach ihm bekannt zu machen; so oberflächlich, als er mich eben nur kennen lernen konnte, war daher auch die Art seiner Begegnung mit mir; ich besuchte Liszt nach diesem ersten Male nie wieder, und — ohne ebenfalls noch ihn zu kennen, ja mit völliger Abneigung dagegen, ihn kennen lernen zu wollen — blieb er für mich eine von den Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet. Was ich in dieser feindseligen Stimmung wiederholt gegen Andere aussprach, kam Liszt späterhin einmal zu Gehör, und zwar zu jener Zeit, wo ich durch meinen „Rienzi" in Dresden so plötzliches Aufsehen erregt hatte. Es war ihm betrübend, von einem Menschen, den er fast gar nicht kennen gelernt hatte, und den kennen zu lernen ihm nun nicht ohne Werth schien, so heftig missverstanden worden zu sein, als ihm nun jene Aeusserungen es einleuchteten. Es hat für mich jetzt, wenn ich zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, die so gelegentlichen und mit einer wirklichen Ausdauer fortgesetzten Versuche mir vorzuführen, mit denen Liszt sich bemühte, mir eine andere Meinung über sich beizubringen.

W. Langhans.

(Schluss folgt.)

Winke und Rathschläge

Winke für jüngere Klavierlehrer.

Dass manche Schüler so geringe und oftmals ungenügende Fortschritte machen, liegt häufig am geringen und ungeordneten Ueben. Es ist daher für ein gedeihliches Musiktreiben von grösster Wichtigkeit, dass der Lehrer sich um seinen Zögling kümmert, nicht allein, wenn er ihn unterrichtet, sondern auch wenn dieser zu Hause für sich studirt. Häufig wird Zeitmangel für ein nicht absolvirtes Pensum angegeben. Man glaube nicht, dass seitens des Schülers dieser Grund ein blosser Vorwand für Unlust und Trägheit sei. Der junge Musiktreibende wird durch die Aufgaben der Schulen und Institute, worin er sich befindet, heutzutage derart in Anspruch genommen, dass er in der That glaubt, ihm bleibt für Musiküben durchaus keine Zeit. Für Schüler im mittleren Alter des Studiums, von 10—15 Jahren (jüngere begreifen nicht und ältere imponirt's nicht mehr) ist folgendes Mittel oft von guter Wirkung. Man gehe das Leben und die Beschäftigung des Schülers in Beziehung auf den Tag durch, etwa so: Der Tag hat 24 Stunden. Nehmen wir an für Schlafen 8, Essen und Trinken 2, Schule 6, Vorbereitung für die Schule 4, Erholung und Schulwege 2, macht zusammen 22 Stunden. So steht es um den ganzen Arbeitstag. Dass an den Tagen mit freien Nachmittagen und Sonn- und Feiertagen noch viel mehr Zeit für etwaiges Musiküben bleibt, sieht der Schüler ein. Nun überlege man mit dem Schüler, wann ihm wohl eine ganze oder halbe Stunde für sein Ueben am bequemsten falle und lasse ihn diese auf seinen Stundenplan für jeden Tag notiren, benachrichtige die Eltern von diesem Arrangement und veranlasse dieselben bei etwaigem Vergessen des Schülers, ihn erinnern zu wollen. Gelingt es, den Eleven zu einem so geregelten Ueben zu bringen, dann ist der Anfang zu einer Gewöhnung gemacht, die sich nach Monaten und Semestern immer fruchtbringender zeigen wird.

Von grosser Wichtigkeit ist es, wenn es gelingt, den Schüler zur Ausnützung kleiner Tageszeiten zu veranlassen, deren in einer Länge von ein, zwei oder drei Minuten manche im Tage vorkommen: vor und nach der Schule, vor und nach der Mahlzeit, dem Studium, der Erholung. Man empfehle dem Zögling diese Tonleiter, jene Fingerübung u. s. w. in diesen kleinen Zeiten ein- oder zweimal zu spielen. Die Mässige Vornahme einer Studie, einer Passage, eines Motivs ist dem Ziele ausserordentlich förderlich. Noch eines Punktes möge hier Erwähnung geschehen, der für das glatte Abspielen eines Stückes von grosser Bedeutung ist. Es giebt wohl kein Tonstück, in dem nicht eine Passage, ein Takt, ein Griff vorkommt von besonderer Schwierigkeit. Solche Stellen nehme man zuerst mit dem Schüler vor und zwar die schwierigsten zuerst. Dadurch veranlasst man das Kind, auf die schwereren Parthieen einen Stärken längere Zeit und grösseren Fleiss zu verwenden und an den feste Einlernen auch der schwierigen Stellen zu möglichst M. B.

Anregung und Unterhaltung.

„Böse Menschen sind auf ihrer Hut, dumme desgleichen, gute und geistvolle sind es nie. Die Bösen glauben in den Augen Anderer zu lesen, dass man sie erräth; die Dummen misstrauen allen, die sie sich überlegen fühlen. Gute und geistvolle Menschen dagegen haben hauptsächlich gute Meinung von Anderen, um an deren Liebe zu glauben." Fürst Karl v. Ligne.

* * *

„Der Enthusiasmus gehört grossen Seelen, der Fanatismus kleinen Geistern an. Der eine entflammt für den Ruhm, der andere für eine Sekte, für eine oft verdienst- und werthlose Person oder Denkungsweise. Jener hält an Treu und Glauben, dieser an Zufälligkeiten. Der erstere reisst hin, der zweite wird hingerissen. Der Enthusiasmus geht mit dem Stolze Hand in Hand, der Fanatismus mit dem Hochmuth."

* * *

„Ein Stradivarius?" Ein Gassenjunge trat kürzlich in London mit einer Geige unter seinem Arme in eine Garküche und bat um etwas zu essen, da er sehr hungrig sei. Der Eigenthümer des Ladens wies ihn mit den Worten ab: „Ich bin nicht im Stande, Arme umsonst zu beköstigen. Geh!" Aber der Junge war hartnäckig, er bat wieder und wieder und endlich bot er seine Geige als Pfand an, mit dem Versprechen, sie am nächsten Morgen wieder auszulösen. Der Garkoch ging darauf ein. Er nahm die Geige, gab dem Jungen um drei Pence Nahrung und sagte: „Die Geige bleibt da, bis Du dir drei Pence gezahlt hast." Der Junge ass und ging. Aber er kam die nächsten zwei Tage nicht wieder. Am zweiten Nachmittag aber kam ein Gentleman in grosser Eile in den Laden und liess sich einen Sovereign wechseln, da sein Cabkutscher nicht das nöthige Kleingeld hatte. Während der Garkoch das Geld zählte, nahm der Gentleman die Geige und betrachtete sie. Er erkannte sie sofort als einen echten Stradivarius und wollte sie kaufen. „Ich gebe hundert Guineen dafür," sagte er, „aber sie kann mehr werth sein." Dann überreichte er dem Garkoch seine Adresskarte und dieser las einen berühmten Namen. Am anderen Tage kam der Gassenjunge, bezahlte seine drei Pence und wollte die Geige wieder haben, aber der Garkoch wusste ein rein gutes Geschäft zu machen und bot 40 Pfund dafür. Der Junge verweigerte aber den Verkauf und erklärte, sein Vater habe die Geige vor Jahren in Italien von einem vornehmen Manne als Geschenk erhalten, und er wisse auch, dass sie sehr werthvoll sei. Der Garkoch bot jetzt 60 Pfund und endlich gab der Junge nach. Er nahm das Geld und ging. „Wenn die Geige mehr werth ist als hundert Guineen, so erhalte ich vielleicht zweihundert dafür", dachte der Garkoch und so ging er in einen Musikinstrumentenladen, zeigte die Geige vor und fragte nach deren Werth. „Einen Schilling," war die Antwort, „so bekommen wir sie jedes Frühjahr nach dem Dutzend." Der Gentleman war natürlich nach der Adresse auf seiner Visitkarte nicht aufzufinden, so wenig als der Gassenjunge. Der Garkoch aber hatte nach österreichischem Gelde über 600 Gulden verspekulirt.

Meinungs-Austausch.

Ueber die Bindung von Akkorden.

Unter dieser Ueberschrift hat Herr P. a Janko in Nr. 18 des Klavier-Lehrers Vorschläge veröffentlicht, welche mich zu einigen Bemerkungen veranlassen. Der Verfasser empfiehlt die Finger, welche ohnehin nicht vollkommen binden können, etwas früher aufzuheben, damit sie schon gewissermassen schlagfertig über der zunächst zur Verwendung kommenden Taste schweben.

Das ist sehr gut und richtig, wenn es sich um Finger handelt, welche Mittel- oder Unterstimmen auszuführen haben. In den angeführten Beispielen finden sich aber Akkorde, bei welchen auch der Finger, welcher die Oberstimme spielt, etwas früher losgelassen werden muss, während die Bindung in einer anderen Stimme vor sich geht.

Für den Gehöreindruck aber, und darauf kommt es ja an, ist es unwesentlich, ob Mittel- und Unterstimme ganz strenge Legato gespielt werden, denn das Ohr empfindet eine Folge von Akkorden nur dann als vollkommen gebunden, wenn die Oberstimme ununterbrochen zur Ausführung kommt. Auf die lückenlose Bindung der Oberstimme also ist das Hauptgewicht zu legen.

Diese kann auf verschiedene Weise erzielt werden. Am bequemsten und vollkommensten, zugleich als Bindung aller Stimmen, durch geschickten Pedalgebrauch. Das ist ja genugsam bekannt. Bei dem einen Beispiel des besprochenen Artikels hätte der Pedalgebrauch so zu erfolgen

durch Fingerwechsel auf einer Taste, oder durch Unterschieben des 5. Fingers unter den 4. Letzteres erfordert einige Uebung, ist aber im ganzen nicht schwer. Das Handgelenk muss bei solchen Akkordfolgen möglichst weich und locker gehalten werden. Hier die Fingersätze und die Aufführung einiger Beispiele.



Ferner kann dies Legato bewerkstelligt werden



Oder bei einer Folge von Sextakkorden



Es braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden, dass sich die angeführten Ausführungsarten nur bei einem mässigen Tempo anwenden lassen, und auf ein solches kann sich auch nur der v. Jankó'sche Vorschlag beziehen.

Für schnellere Bewegung möchte ich einen kleinen Kunstgriff empfehlen, welcher auf einer Täuschung des Gehörs beruht, und welcher, soviel ich weiss, noch von Niemand angegeben worden ist. Wie das Auge, wenn es auf einen ganz besonders hell beleuchteten Gegenstand gerichtet war, auch nach Schliessen der Lider noch während einer geringen Zeitdauer ein Bild dieses Gegenstandes sieht, so behält das Ohr von einem durch stärkeren Spiel hervorgehobenen Ton noch einen Eindruck, wenn dieser Ton schon verklungen ist. Mit dieser Erscheinung nun hängt es zusammen, dass eine Akkordfolge, bei welcher man die obersten Töne etwas stärker giebt, etwa so, als wenn man eine Gesangsstimme zu führen hätte, dem Ohr des unbefangenen Hörers besser gebunden klingt, als eine andere, bei welcher man dies nicht thut. Durch einen Versuch wird man sich leicht von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugen können.

Für die Bindung von Oktavenfolgen gelten dieselben Gesetze. Wenn nur Ganz- oder Halbtonschritte durchmessen werden, so kann man leicht mit Uebersetzen des 4. oder Unterschieben des 5. Fingers auskommen. Bei grösseren Intervallen und langsamem Tempo mit Fingerwechsel, also



Bei dieser Gelegenheit will ich eine Bemerkung von Hans v. Bülow anführen, welche er folgender Stelle aus Beethovens cis moll-Sonate, op. 27, gemacht ist:



„Ein sehr verbreiteter dilettantischer Irrthum, den leider an dieser Stelle (wie an anderen) die sonst so verdienstliche Ausgabe des Herrn Lebert aufrecht erhält, ist die Meinung, dass bei abwärts steigenden Oktavengängen ein sauberes Legato durch Fingerauswechsel (bei der Unterstimme) bewerkstelligt werden könne. Gerade das Gegentheil wird durch die folgende Manipulation erzielt:



Die zunächst ins Ohr fallende Oberstimme wird auf das Fühlbarste unterbrochen. Mit einer geringen Muskelspannung der Handfläche — die nicht schwieriger zu erlernen ist, als der Positionswechsel auf einem Bogeninstrument — lässt sich vollständig auskommen."

Carl Krebs.

Antworten.

G. H. Leipzig. Ein Lied von Rehbaum „Spinn, spinn", giebt es nicht.

S. B. Basel. Ueber dieses Thema hat der Kl. L. bereits 2 Aufsätze von O. Stöwe gebracht. Auch unsere Methodik des Klavierunterrichts enthält einen sehr klaren und eingehenden Aufsatz darüber.

A. M. Besten Dank, werde mir die Lieder ansehen. Op. 62 von Jähns ist übrigens schon in No. 12 dieses Jahrgangs besprochen worden.

M. H. Frankfurt a. M. Das Werk H.'s ist angelangt, es wird mir zur besonderen Freude gereichen, darauf hinzuweisen.

H. Hofmusikhändler, Wien. Das Buch Schmitt's ist im Klavier-Lehrer nicht besprochen, nur zu wiederholten Malen lobend erwähnt worden, so u. a. in dem Aufsatz O. Stöwe's „Das Klavier-Pedal" in No. 21 und 22 des Jahrganges 1882.

W. G. Bern. Armor in ciel (der Schlüssel bewaffnet) nennen die Franzosen die Tonart verzeichnen. — Brillenbässe sind halbe Noten, deren Hals durch einen Balken verbunden ist, zum Zeichen, dass sie in Achtel aufgelöst werden sollen.

Th. B. Wien. Besten Dank für die Sendung, Sie sind sehr Erbauenswürdig.

L. F. Budapest. Von Lebert und Stark giebt es keine Ausgabe der Cramer'schen Etüden. Sie meinen wohl die von Bülow, München, Aibl's Verlag. — Müller's Capricen erschienen in der Peters'schen Ausgabe zum Preise von 1,50 *M*.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Die am 11. September cr. abgehaltene Sitzung des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin eröffnete Herr Professor Rob. Radecke mit einem dem Andenken des verstorbenen Prof. Jähns gewid-

meten Nachruf. Drauf wurden die Ergänzungswahlen für das Kuratorium vorgenommen. Die Versammlung wählte die Herren Rich. J. Eichberg und Musikdirektor Ludw. Hollmann. Herr ... theilte der Versammlung mit, dass der Vorstand in der November-Sitzung mehrere Anträge auf Abänderung der Statuten stellen würde, welche vorher einer Kommission zur Berathung vorzulegen wären. Als Mitglieder der letzteren wählte man die Herren Dr. Bischoff, Prof. H. Schröder, R. J. Eichberg, C. A. Papendieck, Dr. Krünscher, Fauler und Werkenthin. In Betreff der Vereinsbibliothek wurde beschlossen, dass dieselbe fortan von einem Vorstandsmitgliede verwaltet werden sollte. Dem bisherigen Bibliothekar, Herrn G. Olbrich, drückte die Versammlung ihren Dank durch Erheben von den Sitzen aus.

Dienstag, 5. Oktober 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

Ausserordentliche Generalversammlung.

Tagesordnung: 1. Antrag des Vorstandes auf Ausscheiden des Berl. M. L. V. aus dem Verbande Deutscher Musiklehrer-Vereine.

Ordentliche Sitzung des allgemeinen Vereins.

1. Vorbesprechung über die event. Veränderung der Vereins-Statuten auf Grund des Kommissions-Berichtes.
3. Mittheilungen.

Anzeigen.


Piano
a
piltura
Epochemachende!
Neuheit
Gesetzlich
geschützt
Ernst Kaps, Dresden.

Fehlende Nummern des „Klavier-Lehrers“ können durch jede Buchhandlung à 25 Pf. nachbezogen werden. **Die Expedition.**

Dieser No. liegt das **neueste Verzeichniss der Edition Steingräber** bei, auf das wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. R.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkunstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 20. | **Berlin, 15 Oktober 1888** | **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Finger und Tasten, — Hammer und Saiten und ihre Wirkung auf einander.

Von **A. Naubert.**

(Schluss)

Nun sollte man meinen, es sei leicht, ohne die oben aufgeführten Rezepte der verschiedenen Lehrer oder Schulen rasch nüancirte Tongebung mit normaler Hand- und Körperhaltung (Sitz und dergl.) zu erzielen und doch wird dieselbe erst nach vielfachem Ausprobiren und Ueben kommen. Worin liegt hierfür der Grund?

Es würde eine Leichtigkeit sein, den Schüler dahin zu bringen, die verschiedenen Klangfarben des Tones zu geben, wenn sich mit bestimmten Maassen die Schnelligkeit und die Stärke des Druckes, die Höhe der Fingerhebung und die Zeit des Niederschlages (also in Kraft umgesetzte Schnelligkeit) angeben liessen. Das ist aber völlig unmöglich.

Man hat versucht, durch Auflegen dünner, leichter Metallplatten auf die Tasten zu berechnen, welches Gewicht gehört dazu, einen Ton hervorzubringen. Aus diesen Ergebnissen hat man die allerdings nutzlose, aber nicht uninteressante Berechnung gezogen, wie viel Kraft muss ein Klavierspieler äussern, um beispielsweise dieses oder jenes Stück zu spielen. Man hat durch diese, allerdings nur Wahrscheinlichkeits-Rechnung erfahren, wie viel Zentner Hans von Bülow niedergedrückt oder, was dasselbe bedeuten würde, eine bestimmte Höhe hochgehoben hat an einem Abende, an dem er die letzten Beethoven-Sonaten gespielt hat. Ich weiss heute das Ergebniss jenes nutzlosen Exempels nicht mehr, aber Herr von Bülow würde sich selbst über die Kraftäusserung wundern. Wäre genau zu bestimmen, wie viel Gewicht jeder Ton zur Hervorbringung seiner verschiedenen Stärkegrade fordert und ebenso, wie viel Anschlagszeit und wie viel Muskelanstrengung dazu gehört, so liesse sich mit Leichtigkeit berechnen, mit wie viel nicht gerade „Atmosphären" — aber doch Finger-Schlag oder -Druck ist dies und das zu spielen. Weil das aber nicht der Fall sein kann, sind wir aufs Ausprobiren angewiesen.

Wenn nun auch sicher ist, dass alle oben angeführten, in ihrer praktischen Ausgeführtheit manchmal komisch aussehenden und nicht selten den Zuhörer störenden Anschlagsmanieren, überflüssig und durch normale Schlag- oder Druckbewegungen zu ersetzen sind, so haben die Apostel derselben doch meistens die Erfahrung für sich, dass sowohl sie selbst, als die von ihnen Unterwiesenen nach ihrem Rezepte die gewünschte Tonfarbe in den meisten Fällen erzielen. Ich sage: in den meisten Fällen, denn Universalmittel sind sie eben so wenig wie alle anderen Universalmittel. Sogar diejenigen, welche noch nach dem Anschlage einen Nachdruck auf die Taste verlangen, unter allen Manövern nach dem vorn gesagten das nutzloseste, erzielen damit

oft den gewünschten Toncharakter und der Erfolg behütet sie vor dem Nachdenken über die Überflüssige Bewegung.

Uns aber drängt sich die Frage auf: Wie geht das zu? Sehr einfach. Der Anschlag wird gleich mit der Absicht ausgeführt, den Nachdruck auszuführen und diese Absicht bestimmt schon unbewusst Finger und Hand, den Anschlag anders auszuführen, als es sonst geschehen würde. Und so sind alle die Weisungen die Tasten anzufassen, als ob sie dieses oder jenes Material wären, sie zu streicheln, sie mit dem vorderen Fingerglied anzuschlagen und im selben Moment mit dem ganzen Finger nachzudrücken (eine von Anton von Kontski ganz besonders erfundene Nüance, die derselbe mit einem besonderen Ausdrucke der süssesten Zartheit belegte) u. s. w. u. s. w. als nichts weiter anzusehen, als Umschreibungen der durch Gewichts- und Zeitbestimmungen nicht darstellbaren Kraft- und Schnelligkeitsäusserungen des Schlages oder des Druckes auf die Taste und als Beeinflussungen des Spielers, vor dem Anschlage, um denselben nach diesen Seiten hin zu modifiziren.

Wie nun aber auch hier ein eingehendes Probiren und Ueben nöthig ist, so ist jedenfalls auch nach gleichen Vorstudien mit normaler Haltung und ohne Künstelei dasselbe Ergebniss zu erreichen. Wenn aber ein niederer Sitz und von der Klaviatur herabhängende Hände, welche Haltung ohnedies dem Daumen seine Thätigkeit erschwert, fast unmöglich macht, gefordert wird, so ist dieser Anspruch jedenfalls hervorgegangen aus dem Bedürfnisse des Lehrers nach gesangvollem Tone, zu dem nach dem eben Gesagten eben mehr ein Druck als ein Schlag gehört, und aus der Unkenntniss des Lehrers von dem Vorgange im Klaviere, wenn aussen die Tasten gerührt werden. Die Ruhe der Hände und des ganzen Körpers des Spielers sind nicht nur wohlthuend für den Hörer, sondern für eine glatte Technik sogar dem Ausführenden nöthig und ausserdem das Gegentheil für ihn beunruhigend und aufregend, ihn vom Zufalle abhängig machend. Indessen zweifle ich daran, dass wir in bälde dahin gelangen werden, Einheitlichkeit in dem Erstreben der gleichen Ziele zu erreichen.

Noch einige Worte seien der Thätigkeit der Füsse beim Klavierspielen und der Wirkung der Pedale zugewandt.

Der unrichtige, hauptsächlich übertriebene Gebrauch des rechten Pedales, welches die Aufhebung der Dämpfer besorgt, ist ein weit verbreitetes Uebel. Viel zu wenig wird der sachgemässen Anwendung dieses Zuges im Unterricht Rechnung getragen. Ein leiser Tritt auf die Spitze des rechten Pedalclaves hebt die sämmtlichen Dämpfer von den Saiten. Dadurch wird für den einzelnen Ton zunächst dieselbe Wirkung erzielt, welche der auf die Taste festgehaltene Finger erreicht, der nämlich, dass die Saite fortklingen kann, bis man das Pedal loslässt, was ohne das getretene Pedal geschieht, bis der Finger die Taste verlässt. In erster Reihe wird die Benutzung dieser Einrichtung also da geboten bezw. anwendbar sein, wo es sich darum handelt, Töne oder Akkorde fortklingen zu lassen, deren Tasten von den Fingern nicht gehalten werden können. Bei dieser Anwendung würde also das Pedal als nichts weiter zu betrachten sein, als ein Prolongement. Wie weit dies Festhalten sich erstrecken kann oder darf, kann hier nicht weiter erörtert werden.

Weit wichtiger aber ist die Hebung der Dämpfung von den Saiten durch das Pedal zur Erlangung einer anderen Tonfarbe.

Wenn man in ein Instrument, bei gleichzeitigem Niedertreten des rechten Pedals einen Ton hineinsingt, so hört man denselben in den Saiten nachklingen, wenn die Stimme schon schweigt. Die Schwingungen des Tones haben eben die Saiten in Bewegung versetzt, die die gleiche Zahl von Schwingungen machen, also auf denselben Ton abgestimmt sind. Bei genauem, scharfen Hören wird man auch einige Obertöne ganz leise klingen hören, sowie dass deren Saiten auch schwingen. Dieselbe Wirkung muss erzielt werden, wenn man einen Ton auf dem Instrumente anschlägt, während die Dämpfung gehoben ist. Hier nun auch schon der Ton, der durch kräftigen Niederdruck in Schwingung versetzten Saiten seine Obertöne erklingen lässt, so finden dieselben in den freien Saiten, die auf sie gestimmt sind, ihre Verstärkung durch deren Mitschwingen. Erklärlich ist daher die grössere Stärke und Fülle eines Tones, der bei gehobener Dämpfung angeschlagen wird gegen den, ohne Anwendung des rechten Pedals gegebenen. Daher auch der Name „Fortezug“, mit welchem Dilettanten so gern dieses Pedal bezeichnen. Dass sich also in der nach dieser Richtung hin sich ergebenden Verwendung des Dämpferzuges eine Menge von Farben erzielen lassen, insofern eine Verbindung dieser Benutzung mit den verschiedenen Anschlagsarten eintritt, ist auf der Hand liegend und bedarf hier, wo sich's mehr um die Darstellung der Thätigkeit des innern Organismus des Klaviers handelt, keiner weiteren Erläuterung.

Das linke Pedal besorgt bei dem Flügel eine Verschiebung der Klaviatur und mit derselben der ganzen Hammermechanik. Dadurch trifft beim Anschlage der Hammer nicht mehr drei, sondern nur zwei, bezw. nur eine Saite für jeden Ton, in der Tiefe, wo nur jeder Ton mit einer Saite versehen ist, streift nur die Saite des Hammerkopfes, nicht seine Mitte dieselbe. Daraus folgt eine

wesentlich schwächere Tongebung, als bei der normalen Klaviaturlage, welche vielleicht dadurch noch eine andere Färbung gewinnen kann, dass, besonders bei schon länger gebrauchten Instrumenten, weichere Filztheile des Hammerkopfes als die, welche bei gewöhnlicher Stellung immer die Saiten treffen und dadurch härter geworden sind, mit den letzteren in Berührung treten. Im übrigen gilt auch hier in Betreff der Wirkung des durch den Anschlag bewegten Hammers auf die Saite das vorn Gesagte. Welche Tonfärbungen schliesslich durch Anschlag und den gleichzeitigen Gebrauch beider Pedale erzielt werden können, lässt sich leicht erkennen und durch Ausprobiren erfahren. Wesentlich aber wäre es, wenn der Unterricht besonders fortgeschrittener Schüler seine Aufmerksamkeit auf die Anwendung der Pedale zur Erzielung von Tonnüancen lenken und sich nicht bloss auf die Erkennung der Berechtigung der Haltedauer des rechten Pedals, geboten oder erlaubt durch die Dauer der einzelnen Akkorde, erstrecken möchte.

Musikalische Reliquien.

Von **Theodor Bolte.**

Wien, das die Sterbehäuser unserer grössten musikalischen Heroen, eines Gluck, Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert birgt, besitzt eine Anzahl Reliquien in mehr oder weniger geordneten Sammlungen, welche zu besuchen wohl die Mühe lohnt.

Besuchen wir vor allem die Beethoven-Sammlung in Heiligenstadt. Das freundliche Dörfchen lässt sich bequem erreichen. Wir treten in das Zimmer des Schulhauses, welches die Ortsgemeinde für die Sammlung hergestellt hat. Die Wände desselben sind von Photographien und Porträts aller Art bedeckt. Beethoven in allen Lebensstufen, seine Wohnhäuser vom Geburts- bis zum Sterbehaus sind vertreten. Die Stadt Bonn schenkte einige Ansichten. Notenblätter und Briefe lassen die markige Hand Beethovens erkennen. Eine rohe Holzbüste aus des Künstlers Lebenszeit steht in der Ecke. Unter zahlreichen Reliquien bemerken wir eine Tarokparthie, mit welcher Beethoven aber nicht gespielt hat, denn die Karten enthalten nur seinen Namen als Bildräthsel. Eine kleine Kommode und Stehuhr darauf aus des Meisters Wohnzimmer daselbst ist noch vorhanden, daneben die Todtenmaske aus Gips. Eine Bibliothek mit Beethovenlitteratur und Musikalien vervollständigen die kleine, aber werthvolle Sammlung. Das sogenannte Heiligenstädter Testament ist zwar nicht im Original zu sehen, wohl aber eine genaue Abschrift. Wünschenswerth wäre es, sämmtliche Biographien Beethovens daselbst vereinigt zu sehen, so fehlt noch die von Thayer, Marx und A. Kurz. Ein Katalog, welcher bis jetzt wegen Mangel an Mitteln nicht herausgegeben werden konnte, würde ca. 1000 Nummern enthalten. Wir besichtigen noch das Wohnhaus (nebenan) mit einer Gedenktafel und gehen um die Ecke, um in die Beethovengasse zu gelangen, welche uns aus dem Dorfe hinaus nach dem Beethovenplatze führt. Daselbst wurde zwischen Bäumen am Bache am 15. Juni ein Beethovendenkmal, bestehend aus Büste (Bronce) auf Steinsockel, enthüllt. Es ist ein recht lauschiges und stilles Plätzchen, welches nicht ohne Grund dazu gewählt wurde, denn auf dem Wege jenseits des Baches, Beethovengang genannt, hat der Tonschöpfer, unter schattigen Bäumen und Vogelgezwitscher wandelnd, seine „Pastorale" komponirt. Auf einer Anhöhe, die man zwischen Weingärten erreicht, liegt die Beethoven-Aussicht. Das Sterbehaus Beethovens in Wien können wir leicht in Augenschein nehmen. 3 Fenster 3 Treppen hoch gehörten zu seiner Wohnung. Auch das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde birgt Beethovenreliquien. Darunter die Einladung zum Leichenbegängnis, eine Haarlocke, kurz vor dem Begräbniss abgeschnitten. Die genannte Sammlung ist wohl die älteste dieser Art. Doch finden sich dort nur auffällig erhaltene Reliquien berühmter Tonkünstler vor. Ausser allen Blas- und Streichinstrumenten, welche nur historischen Werth haben, erblicken wir folgende Kuriositäten: Haare von Paganini. Eine Visitenkarte von Josef Haydn mit Motiven aus seinem Chor „Der Greis". Das Programm des einzigen hiesigen Konzertes von Franz Schubert. Ein Manuskript aus „Silvana" von C. M. von Weber. Briefe von Mendelssohn, Schubert u. A., ein ehrwürdig geschriebenes Notenblatt von Händel u. s. w. — Die Bibliothek umfasst 20, das Archiv mit den Partituren 17 Abtheilungen.

Das Muster aller musikalischen Sammlungen ist dem Reformator der Oper gewidmet. Es ist das Richard Wagner-Museum, von Nikolaus Oesterlein errichtet. Der Katalog umfasst zwei starke Bände mit 5567 Nummern. Wer kann die endlose Zahl von Porträts, Originalhandschriften, Büsten, Münzen, Kuriositäten, Partituren, u. s. w. aufzählen, mit welchen die Räumlichkeiten vom Fussboden bis zur Decke angefüllt sind. Eine Bibliothek, Werke für und wider Wagner enthaltend, viele Schmähschriften, umfasst über 1500 Nummern. Unter den Kuriositäten bemerken wir einen Taktstock, mit welchem Wagner „Parsifal" (Probe) dirigirte. Einen Taschenbleistift, mit dem er einen Theil der Nibelungen schrieb. Ludwig den Zweiten, den königlichen Freund R. Wagners erblicken wir in 20, Liszt in ungefähr 30 Stellungen photographirt, ausserdem Dosen, Pfeifen, Teller, Börsen und andere Dinge mit dem Bildnisse R. Wagners.

Klavierlehrer in Warschau.

Ich habe Ihnen in No. 14 in dem Anlasse über die „Warschauer Musik-Ausstellung" ein Gesammtbild der Musik in Polen entworfen und dürften noch einige Notizen über unsere Klavier-Lehrer von allgemeinem Interesse sein.

Es ist keine Uebertreibung, wenn ich Ihnen sage, dass trotzdem Warschau kaum den dritten Theil der Berliner Bevölkerung besitzt, hinsichtlich der Klavierspieler das Verhältniss beinahe ein gleiches ist. Warschau, die Geburtsstätte Chopins, ist die Zentralstelle polnischer Musik und eine Polin, die jetzt nicht Klavier spielt, ist fast eben so selten wie ein Ungar, der keinen Wein trinkt. Kein Wunder, dass bei solcher Klavierwuth nicht nur an Privatlehrer und Privatlehrerinnen, sondern sogar an Kindermädchen die Anforderung des Klavier-Unterrichts gestellt wird. Man sollte glauben, dass hier die Frage der Klavier-Lehrer obenanstehe — allein solche praktische Angelegenheiten werden hier ungern verührt. Berichte über die Opernvorstellungen, Konzerte, Musikstücke und dergl. werden dem hiesigen musikschwärmenden Publikum massenhaft geboten — aber die Sache der Klavier-Lehrer verfechten? — es wäre in der That hier — ein zu schwieriges Unternehmen. Es sei ausreichend, dass ich Ihrem schätzbaren Blatte diese Frage aufwerfe — sie wird wohl nicht verfehlen — ein Echo in hiesigen Fachblättern zu wecken und vielleicht, dass an dem reichen Gaben — welche Ihr Blatt ausstreut — auch ein Körnlein auf polnischen Boden segensreich fallen wird. Ueber das Allgemeine hinwegschreitend will ich Ihnen nur jene Klavierlehrer nennen, die sowohl als Künstler, Komponisten und Musikkenner hier hervorragenden Rang einnehmen, die in der That geeignet sind, die Aufmerksamkeit der ausländischen Künstlerkreise wachzurufen.

In der ersten Linie verdient wohl **Rudolf Strobl** genannt zu werden, welcher seit 1855 thätig ist und den Warschauer Konservatorium gründen half. Aus seiner Schule gingen die Klavier-Künstler **Lavila**, welcher früher in Paris und jetzt in Amerika so viele Lorbeeren erntet, sowie **Sliwinski**, welcher in Wien mit seinen Klavierkonzerten Aufsehen erregt, hervor. Mehrere Professoren des Warschauer Konservatoriums wie **T. Brzezski**, **W. Lalyneki** und **A. Ruzycky** und seine Schüler und seine zahlreichen Klavierstudien, Kompositionen, Bearbeitungen von Bach und anderer Meister verdienen grösste Anerkennung. Seitdem (Anfangs dieses Jahres) der grosse polnische Virtuos **Alexander Zarzycki** die Direktorstelle des Warschauer Konservatoriums verliess, nimmt Strobl dessen provisorische Stelle ein. In zweiter Reihe wäre Operndirektor **Münchheimer** zu nennen, welcher über etwa 30 Jahre als Klavierlehrer thätig ist. Als persönlicher Freund der grössten Meister der Neuzeit, hat er dieselben hier eingeführt und sich durch seine Oper „Mazeppa" auch Ruhm im Auslande erworben. Seine zahlreichen Klavier- und Orchesterkompositionen haben unstreitbar grossen Werth und zeugen wieder seine Musikwerke „Stradella", „Dollie" u. A. von musikalischem Genie. Aber der Liebling des polnischen Publikums, für den Gross und Klein nicht mal Unrecht schwärmt, ist **Zygmunt Noskowski**, der Direktor der polnischen Musikgesellschaft. Sie dürften z. Z. manchen als Schüler von Kiel auch in Berlin gekannt haben. Seit 1884 ist sein Wirken auf musikalischem Gebiete hier ausserordentlich bahnbrechend. Er hat hier nicht nur ausgezeichnete Chöre organisirt, sondern auch viele Talente aus dem Schlummer geweckt. Seine vielen Lieder und Klavierkompositionen sind reizend, aber als besondere hinreissende Meisterwerke, die bei kühner Instrumentation bis in die kleinsten Nüancen als wahrhaft glänzende dramatische Konzertstücke zu bezeichnen sind, gelten seine neueren Erzeugnisse „Meer-Auge" und „Wassernymphe" (Switeziauki). Wegen Mangel an Raum kann ich nur noch einige hervorragende Musiklehrer anführen, ohne ihr Wirken näher zu bezeichnen. Die Professoren Schlözer, Hoffmann (Vater des jungen Josef H.), Sygietynski, Lowi, Michałowski, die ersten dem Chefredakteur Kleczynski, M. Hertz, Nassberg u. a. m. durch zahlreiche schöne Klavierkompositionen sich auszeichnen. Ich habe wohl noch manchen guten Klavierlehrer Warschau's nicht genannt, aber sollte ich die Legion der schlechten Lehrer hier nennen, müsste ich mit Heine rufen:

„Aus Norwegs Wäldern
Reiss ich die höchste Tanne
Und tauche sie ein
In des Aetna's glühenden Schlund."

Und mit solcher feuergetränkten Riesenfeder wäre ich es noch nicht im Stande.

E. Herz.

Musik-Aufführungen.

Die diesmalige Konzertzeit wurde im Kroll'schen Saale durch drei **Tag**-Konzerte, in denen Herr **Arthur Friedheim** und seine junge sehr begabte Gattin als Pianisten mitwirkten, eröffnet. Darauf hielt Herr Kapellmeister **Meyder** mit seiner Künstlerschaar, unter der sich ausgezeichnete Solisten befinden, seinen Einzug ins Konzerthaus. Schon die ersten Konzerte zeigten in der Programmaufstellung und Ausführung, dass ein künstlerischer Geist den Leiter und die Kapelle beseelt. Zur Einweihung des neuen Saales des **Stern'schen Konservatoriums**, jetzt unter Leitung von Fräulein **Jenny Meyer**, der trefflichen Gesanglehrerin, die bisher schon regen Antheil an der Verwaltung der Anstalt genommen, hatten sich die Lehrer desselben, die Herren Professor **Robert Radecke**, Professor **Ehrlich**, **Sauret**, Dr. **Hans Bischoff**, **Carl Wolf**, **Eugen Hildach**, und der Gesangchor der Anstalt zu einem Konzert vereinigt, das, wie zu erwarten, den höchsten künstlerischen Erwartungen entsprach. Als Perle des Konzerts muss ich die Aufführung der Duo-Sonate von Beethoven op. 96 durch die Herren Professor **Ehrlich** und **Sauret** hervorheben. Selten dürfte das herrliche Werk in einer so poesievollen Wiedergabe gehört worden sein.

Noch von einer anderen Saal-Eröffnung ist zu berichten, von der der gänzlich umgebauten **Philharmonie**. Der Saal entfaltet eine blendende Pracht, mit Entzücken ruht das Auge auf der gediegenen und geschmackvollen Ausstattung. Die **Akustik** ist vortrefflich, alle Einrichtungen sind bequem und praktisch, auch ein Zimmer für die Berichterstatter ist eingerichtet. Die Herren **Gnerdall** und **Landecker**, die Besitzer der Philharmonie, haben sich durch Erbauung dieses schönsten und grössten, unserer Kaiserstadt würdigen Saales den Dank aller Musikfreunde

erworben. Herr Dannel eröffnete das Konzert, das am 5. Oktober vor geladenen Hörern stattfand, auf der von Schlag & Söhne erbauten grossen Orgel durch ein Vorspiel, dem Beethovens Ouverture „Zur Weihe des Hauses“, ein von Richard Genée verfasster und vom Hofschauspieler Ludwig gesprochener Prolog, sodann das Meistersingervorspiel folgten. Diesen Theil hatte Herr Kogel geleitet, Herr Professor Rudorff leitete den zweiten. Er brachte Beethoven's Chor-Fantasie mit Hans v. Bülow am Flügel und zum Schluss Händel's Halleluja. Dass der rhetorische Theil der Chor-Fantasie nicht zu genügender Geltung gelangte, mag wohl seinen Grund darin haben, dass das Orchester im Verhältniss zum Chor viel zu massig wirkte, da das Podium nur einem Theil des Stern'schen Gesang-Vereins Raum bot.

Am 8. Oktober fanden zwei Konzerte statt, ein Virtuosen-Konzert im Saale des Hotel de Rome und ein Künstler-Konzert in der bescheideneren Aula des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums. Im ersteren stellte sich uns Frl. Metaura Torricelli, eine Geigerin mit grosser technischer Gewandheit, schönem Ton und feurigem Temperament vor, die von einem Sänger mit wenig Stimme, so gut wie gar keiner Schule und unkünstlerischem Vortrage, Herrn Adolf Prandtel, ferner von unserer Hofopern-sängerin Frl. Pattini, dem Sänger Bettini und einem Pianisten Herrn W. Frank, das ich aber nicht gehört, unterstützt wurde. Im zweiten Konzerte lernte ich eine neue Trio-Genossenschaft, die Herren Carl Schmeidler (Stipendiat der Meyerbeerstiftung), Dahme, Graeger und Schlieba (Violoncellisten) kennen. Ich hörte ein von Carl Schmeidler komponirtes Trio, das einen höchst erfreulichen Eindruck hervorrief. Es ist frisch und natürlich erfunden, verräth Talent für Wohlklang und einschmeichelnde Melodik und zeigt den Komponisten als einen Musiker, der alles Technische mit Meisterschaft zu beherrschen gelernt hat. Besonders anziehend ist der erste und letzte Satz, weniger gelungen das Adagio, das eine zu landläufige, sofern etwas ältliche Melodik zeigt. Im Scherzo hätte ich eine interessantere Individualisirung der drei Instrumente gewünscht. Gespielt wurde von den drei Künstlern mit Eifer und vollster Hingebung. — Der Sänger, Herr Schmalfeld, ein Schüler G. Hirbergs, der im Konzert mitwirkt, vereinigt mit einem kräftigen, wohlklingenden Organ, die sorgfältigste Schulung in technischer wie in geistiger und seelischer Beziehung. Seine Vorträge zweier Lieder von Hirberg und Pressel hinterliessen einen durch aus künstlerischen Eindruck.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Hofkapellmeister Ludwig Deppe, der vor kurzem die Leitung der Sinfonie-Konzerte der Kgl. Kapelle niedergelegt hat, hat nun auch um Enthebung von seinem Posten als Kapellmeister und Mitglied der Kgl. Oper gebeten und die erbetene Entlassung erhalten. Die Voss. Ztg. theilt den auf die Enthebung von seinem Hofkapellmeister-Posten bezüglichen Briefwechsel zwischen Herrn Deppe und dem Generalintendanten, Grafen Hochberg, mit, den ich hier wiedergebe. Das Gesuch des Herrn Kapellmeisters, datirt vom 5. d. M., lautet: „Hochgeborener Graf! Hochzuverehrender General-Intendant! Euer Hochgeboren melde ich hierdurch ganz gehorsamst meine Rückkunft von dem mir bewilligten Urlaub. Leider fühle ich mich aber noch so angegriffen, um meinen dienstlichen Verpflichtungen völlig nachkommen zu können, und sehe mich zu meinem grössten Bedauern genöthigt, Euer Hochgeboren zu bitten, meine Entlassung aus dem Verband der königlichen Oper, die ich, wie Herr Graf sich freundlichst erinnern werden, im Lauf dieser zwei Jahre schon drei Mal dringend, aber vergebens erbat, nunmehr hochgeneigtest gewähren zu wollen. Euer Hochgeboren wissen, dass ich einzig um Ihrer persönlichen Wünsche willen und um Ihre künstlerischen Absichten mit verwirklichen zu helfen, diesen mir ganz und gar widerstrebenden Beruf zu ergreifen mich entschlossen habe, den ich aber meiner Gesundheit wegen nur in noch eingeschränkterem Maasse als bisher jetzt auszuüben im Stande wäre. Eine derartige Einschränkung jedoch darf ich nicht erbitten, ohne bei den langjährigen Beziehungen, deren Herr Graf mich gewürdigt haben, zu falschen Deutungen hinsichtlich meiner Bewegung vor meinen Kollegen Veranlassung zu geben. Indem ich meine Bitte um meine Entlassung aus dem königlichen Dienst somit nochmals dringend zu wiederholen mir die Freiheit nehme, habe ich mit der Versicherung vorzüglichster Hochachtung die Ehre zu sein, Euer Hochgeboren ganz gehorsamster Ludwig Deppe.“ Angesichts der langjährigen Verbindung, in welcher bekanntlich Herr Deppe schon mit dem Grafen von Hochberg stand, noch ehe dieser an die Spitze der königl. Schauspielverwaltung berufen wurde, und angesichts der Thatsache, dass Herr Deppe zuvor niemals als Operndirigent gewirkt und dennoch Aufführungen z. B. vom Freischütz, Fidelio, Don Juan ermöglicht, die auch von den Fachleuten allgemein als vorzüglich anerkannt wurden — ist es erklärlich, dass der General-Intendant, der aus seiner persönlichen Hinneigung zur klassischen Musik nie ein Hehl gemacht, sich bisher Ihrer ihren Gesuchen unzugänglich erwiesen hat. Die Rücksichten indessen, welche er auf die seiner Führung anvertrauten Institute zu nehmen hat, mussten ihn schliesslich doch veranlassen, seine persönlichen Neigungen und Beziehungen hintan zu setzen, und so ist denn Herrn Kapellmeister Deppe folgende, vom 9. datirte, Antwort zugegangen: „Mein lieber Kapellmeister! Ihren Brief vom gestrigen Tage habe ich erhalten und erwidere Ihnen, dass ich in Würdigung der darin enthaltenen Gründe und in Erwägung, dass eine noch grössere Einschränkung Ihrer Thätigkeit bei der königlichen Oper nicht möglich ist, mit schwerem Herzen in Ihre Entlassung zu willigen mich gezwungen sehe. Ich habe nur den Ausdruck tiefsten Bedauerns hinzuzufügen, dass

eine so vorzügliche Kraft dem königlichen Institute verloren geht, welche die arg verwahrloste klassische Oper wieder zu Ehren zu bringen und die Leistungen des königlichen Orchesters auf diejenige Höhe zu heben geeignet war, die dem Range des königlichen Institutes gebührt. Aufführungen, wie die des Fidelio und des Don Juan, aber auch des Rheingold, werden Allen unvergesslich bleiben, denen nicht Voreingenommenheit oder mangelndes Verständniss Sinn und Ohr verwirrten. Ich bewillige Ihnen Ihren Abschied vom 1. November d. J. ab, entbinde Sie aber in Rücksicht auf Ihren Gesundheitszustand schon von heute ab aller dienstlichen Funktionen. Mit der Versicherung unveränderter Anhänglichkeit, mein lieber Kapellmeister, verbleibe ich Ihr aufrichtig ergebener Graf von Hochberg."

— Der Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden, 34. Vereinsjahr, ist mir zugegangen. Aus dem Inhalt ergiebt sich ein beständiges, erfreuliches Wachsen des Vereins nach aussen, ebenso wie eine vermehrte Verwirklichung der idealen Zwecke durch künstlerische Darbietungen, welche auf den Kunstgeschmack immer weiterer Kreise bildend und veredelnd einwirkten. Im Vorwort wird vom Gesammtvorstande allen, die durch aufopferungsvolle Thätigkeit zu diesem hohen Ziele mitgewirkt, der herzlichste Dank ausgesprochen. Die Chronik berichtet aus dem letztjährigen Vereinsleben. Schwere Verluste erforderte der Tod; einer der Gründer, Konzertmeister Hüllweck, starb im Juli 1887, ferner 2 ordentliche, 8 ausserordentliche Mitglieder. Reiche Anregung brachten die musikalischen Abende, von denen 12 Uebungen, 1 Vortrags-, 1 Familien- und 4 Produktionsabende stattfanden, einer davon dem Andenken Gluck's gewidmet, ein anderer durch die erstmalige Aufführung eines wieder aufgefundenen Konzertante-Quartetts mit Orchesterbegleitung von Mozart ausgezeichnet. In der ordentlichen Generalversammlung wurden sämmtliche Vorstandsmitglieder wiedergewählt, Entlastung ertheilt, ausserdem eine Reihe von Ehrengaben und Unterstützungen vorgeschlagen und bewilligt. Aus dem Bericht über die Mitgliederzahl ergiebt sich das stete Wachsen des Vereins; er zählt jetzt 610 Mitglieder. Das Uebrige ist ausgefüllt durch die Konzertprogramme, Bericht über die Bibliothek, Namen der Mitglieder und schliesst mit dem lebhaften Wunsche für ferneres glückliches Gedeihen und Wirken des Vereins, dem ich mich von ganzem Herzen anschliesse.

— Die Ausgrabung und Ueberführung der sterblichen Ueberreste Franz Schubert's hat jüngst auf dem Währinger Friedhofe in Wien stattgefunden. Am 22. September gegen 4 Uhr wurde die schwere Steinplatte, welche die Gruft Schubert's schloss, gehoben. In einer Tiefe von 8 Fuss erblickte man einen verrosteten Metallsarg. Ein halb zerfallener Lorbeerkranz hatte seine vergilbten Blätter über die Deckplatte gestreut, die schmucklos und mit Staub und Moder bedeckt, an ihrem Fussende die Aufschrift „Franz Schubert", sowie das Schloss und das Siegel zeigte, welches Hellert und Dr. Standthardtner am 23. Oktober 1863 aufgedrückt hatten. Es war dasselbe Bild, welches der Sarg Beethovens bei seiner Ausgrabung geboten. Der Sarg wurde mit Tauen umschlungen und langsam aus der Gruft gehoben. Bei seiner Oeffnung zeigten sich die wenigen Knochenreste, welche von dem sterblichen Theile des Meisters übrig geblieben. Das Haupt, tief gebräunt wie die übrigen Knochentheile, war auf die Brustbeine herabgesunken und ruhte auf dem Unterkiefer. Zu beiden Seiten lagen die Armknochen, die Schlüsselbeine, die Schulterknochen und Theile des gänzlich zerfallenen Beckens. Am Fussende des Sarges zerstreut lagen die Fusswurzelknochen und einige Knochen der Hand. Wirbel und Rippen fehlten gänzlich. Einzelne Knochenreste zeigten noch Spuren von Kleidern und Haaren. Die meiste Aufmerksamkeit erregte der Schädel. Er ist besser erhalten, als derjenige Beethovens, welcher, schon an der Leiche verstümmelt, in viel höherem Grade der Verwesung ausgesetzt war. Der Schädel erscheint vollständig normal gebaut und lässt den Kenner Schubertscher Portraits leicht die Kopfumrisse und einige Züge des todten Meisters erkennen. Die weiten, fast viereckigen Augenhöhlen lassen auf grosse Augen schliessen. Die Backenknochen springen ziemlich vor, die Stirne ist etwas niedrig, das Os basale stark und mehr vorspringend, der Unterkiefer kräftig. Die Schläfen erscheinen etwas eingesunken, so dass das Haupt, von der Stirn nach dem Hinterhaupte gemessen, ein längliches, in der Mitte etwas eingedrücktes Oval zeigt. Der Vertreter der Anthropologischen Gesellschaft, Professor Toldt und Ober-Stabsarzt Dr. Weisbach, nahmen an dem Schädel nicht weniger als 50 Messungen vor. Es war ihnen auch die Erlaubniss ertheilt worden, den Schädel mit Gips auszugiessen und dann zu zersägen, um die Grösse und Form des Gehirns authentisch darzustellen, doch zeigte sich das Innere des Schädels in einem solchen Grade des Zerfalls, dass diese Manipulation unterbleiben musste. Dagegen wurden von dem Professor an der Leopoldstädter Ober-Realschule, Herrn Langl, der sich viel mit anatomischer Photographie beschäftigt, vier Aufnahmen des Hauptes gemacht, und zwar en face, en profil (rechte Seite), das Hinterhaupt und die Schädeldecke von oben. Gegen halb sechs Uhr wurde das Haupt wieder in den Sarg gelegt. In tiefer Bewegung umstanden die Anwesenden den Sarg, welcher am Fussende die Initialen F. S. trägt. Eine Platte zeigt ein Kreuz, unter welchem folgende Inschrift angebracht ist:

Franz Schubert
geboren 31. Januar 1797
gestorben 19. November 1828

Am folgenden Tage, dem 23. September morgens 8 Uhr fand die feierliche Ueberführung der Gebeine nach dem Zentralfriedhof statt.

— Die Klavierharfe von Dietz ist jetzt in das Orchester des „Theatre de la Monnaie" in Brüssel aufgenommen worden. Wie der „Menestrel" berichtet, bewährt sich das Instrument sehr gut und seine Klangfarbe ist der der Harfe täuschend ähnlich. Gleichzeitig mit dem Dietz'schen Instrumente wird in dem genannten Orchester eine vorzügliche Erard'sche Harfe benutzt, aber es ist selbst dem geüb-

testen Ohre schwer, einen wesentlichen Unterschied in der Klangfarbe der beiden Instrumente herauszufinden.

— Im Verlage von Hofmeister in Leipzig erschienen soeben 100 Lieder und Gesänge von Woldemar von Baussnern, einem talentvollen Schüler Woldemar Bargiels. Es dürfte wohl richtig bezeichnen, dass ein junger Komponist die musikalische Litteratur mit 100 Liedern mit einmal beschenkt. Einer unserer fruchtbarsten und gediegensten Liederkomponisten, A. Naubert, hat im Zeitraum von fast 20 Jahren nur 296 Lieder komponiert, von denen 231 gedruckt sind. Es erschienen aber immer nur höchstens sechs auf einmal.

— Im Verlage der k. k. Hofmusikalienhandlung Albert J. Gutmann in Wien erscheint demnächst in neuer Auflage das vortreffliche Werk von Hans Schmitt „Das Pedal des Klaviers. Seine Beziehung zum Klavierspiel und Unterricht, zur Komposition und Akustik.“

— Die Pianofortefabrik „Apollo“ in Dresden hat jetzt ihr 5000. Instrument fertiggestellt. Es ist dies ein grosser Konzertflügel von schönem Ton und vorzüglicher Spielart. Die Fabrik hat überhaupt unter der jetzigen Direktion einen ganz wesentlichen Aufschwung genommen; sie hat reichliche Aufträge und beschäftigt zur Zeit — ausschliesslich ihrer vorzüglichen Dampfanlage — über 200 Arbeiter.

— Die Musik-Akademie zu Philadelphia versandte ihren Jahresbericht von 1887/88, der wie früher, in seiner sorgfältigen mit Bildern versehenen Ausstattung unsere Aufmerksamkeit fesselt. Das Institut, vor dem Direktor Herrn Richard Zeckwer geleitet, erfreut sich eines blühenden Lebens, die letztjährige Schülerzahl berührte sich mit 1139, verteilt in die verschiedenen Unterrichtsfächer: Klavier, Gesang, Orgel, Streich- und Blasinstrumente und die theoretischen und Kompositionsklassen. Zum Lehrerpersonal hinzugetreten einige bekannte deutsche Namen: Herr H. Mohr, früherer Besitzer des hiesigen Louisen-Konservatoriums, Gustav Hille und Richard Schmidt u. a. Die Anstalt verfügt über ein eigenes stattliches Gebäude mit grossem Konzertsaal und entspricht in ihrer ganzen Organisation allen Anforderungen der Neuzeit. 23 Konzerte fanden im letzten Jahre statt und die Zusammenstellung der Programme aus dem Besten unserer klassischen und modernen Meister bezeugt den künstlerischen Ernst, aus dem heraus das Ganze geleitet wird.

— Aus Erfurt wurde der „Frkf. Ztg.“ geschrieben: Anlässlich des Kongresses für Kunde und Heilung der Gehörorgane, der in dieser Woche hier stattfindet, wird die Aufmerksamkeit des Publikums auf allerlei Anomalien und seltsame Erscheinungen des Gehörsinns gelenkt. Zu diesen gehört u. a. noch folgende: Die meisten Menschen vermögen 9 Oktaven Töne zu hören, es giebt jedoch auch viele, denen nicht so viel vernehmbar ist. So ist z. B. der gewöhnliche Schrei des Sperlings, die Stimme der Fledermaus, der Ton der Heuschrecke grille zu hoch, um von manchen Personen, die in den tieferen Lagen vollkommen hören, vernommen zu werden. Weit merkwürdiger aber als der ist eine Affektion, über die Dr. Boucheron in Paris kürzlich der Akademie der Wissenschaften Mittheilung gemacht hat. Sie ist unter dem Namen Paracusis Willisii oder „paradoxe Taubheit“ bekannt und besteht darin, dass der Patient dieselbe Rede, für deren Ohr sich in abgesonderten ruhigem Raume taub ist, in geräuschvoller Umgebung, z. B. im Wagen, auf der Eisenbahn, auf der Strasse, kurz im allgemeinen überall, wo sich vielerlei Schallwellen mischen und durchschneiden, deutlich vernimmt. Dr. Boucheron behandelt in seinem Mémoire die Ursachen, den Verlauf und die Heilung dieser Affektion, die in sehr vielen Fällen ihren Ausgangspunkt in einem auf Infektion beruhenden Nasen-Rachen-Katarrh, in anderen Fällen bloss in einfacher Erkältung findet, und die sich dann auf die Eustachische Röhre, die Trommelhöhle und das Labyrinth ausdehnt. Sie verlangt eine Operation, die unter dem Namen, der „Mobilisirung des Steigbügels“ bekannt und nicht sonderlich gefährlich ist, denn in 52 von Dr. Boucheron beobachteten Fällen war solche von keinem ernsten Unfall begleitet.

— Aus London bringen verschiedene Zeitungen die folgende Nachricht: Edison ist entschlossen, seine neue Erfindung, den Phonograph, geschäftlich zu verwerthen. Er lässt in Europa die besten Musikinstrumente ihrer Gattung ankaufen und wird die besten Musiker erwerben, um sie auf diesen Instrumenten in Gegenwart des Phonographs spielen zu lassen. Auf diesem Wege wird er Phonogramm-Kassetten herstellen, welche mit dem Phonograph nach allen Welttheilen versandt werden. Die erste „Musikmühle“ dieser Art soll in England errichtet werden und Oberst Gouraud ist von Edison ermächtigt worden, im Mittelpunkt Londons ein Haus zu miethen, in welchem alle gute Musik phonographisch wiedergegeben werden kann. Auch für prosaische, poetische und dramatische Vorlesungen soll der Ort benutzt werden. Einige hunderttausend Phonogramme sind bereits bestellt.

Zittau, 1. Oktober. Das Marschner-Denkmal, welches die Stadt Zittau ihrem Sohne Heinrich Marschner errichtet hat, ist gestern Vormittag feierlichst enthüllt worden. Das Denkmal selbst besteht aus einem Sockel von rothem Granit, auf welchem die überlebensgrosse Büste des Komponisten angebracht ist. Letztere wurde von dem Bildhauer F. Hartzer in Berlin hergestellt, von dem auch das in Hannover errichtete Marschner-Denkmal herrührt. Seinen Platz hat das Denkmal an einem der schönsten Theile der Promenade erhalten.

Bücher und Musikalien.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1887. Band I von 1841—53, Band II von 1854—61. (Schluss.)

„Noch lernte er zunächst nichts von meinen Werken kennen, und es sprach somit noch keine eigentliche künstlerische Sympathie für mich aus

seiner Absicht, in nähere Berührung mit mir zu treten, sondern lediglich der rein menschliche Wunsch, in der Berührung mit einem Anderen keine mißfällig entstandene Disharmonie fortbestehen zu lassen, dem sich vielleicht ein unendlich zarter Zweifel darüber beimischte, ob er mich nicht etwa gar wirklich verletzt habe. Wer in unseren socialen Verhältnissen, und namentlich in den Beziehungen der modernen Künstler zu einander, die grenzenlos eigensüchtige Lieblosigkeit und gefühllose Unachtsamkeit der Berührungen kennt, der muss mehr als erstaunen, er muss durch und durch entzückt sein, wenn er von dem Verhalten einer Persönlichkeit Wahrnehmungen macht, wie sie mir sich von jenem ausserordentlichen Menschen aufdrängten.“

Von diesen Keimen des Freundschaftsbundes der beiden Künstler geben nur die drei ersten Briefe der 316 Nummern starken Sammlung Nachricht. Im ersten, vom 24. März 1841, kündigt Wagner, indem er sich auf H. Laube's Vermittelung beruft, mit den bescheidensten Worten dem berühmten Virtuosen seinen Besuch an — wir wissen, wie sehr Wagner durch denselben enttäuscht war und kennen überdies die ihn damals beherrschenden Empfindungen aus manchem so geistvollen wie scharfen Aufsatz „der Virtuos und der Künstler“ (Ges. Schriften I. 207), der dann ohne Zweifel auf Liszt gemünzt war. Auf die zweite Entwicklungsphase der Beziehungen, nachdem Liszt's persönliche Theilnahme für Wagner diesem bereits zur Kenntniss gekommen, deutet der folgende Brief aus dem Jahre 1845, in welchem der inzwischen zum Dresdener Hofkapellmeister Avancirte den Bundgenossen bittet, sich für das von ihm geplante Denkmal C. M. von Weber's zu interessiren. Der dritte Brief endlich von 1846, mit „Hochgeehrtester Freund“ beginnend und „Ihr treuergebenster Richard Wagner“ unterzeichnet, lässt einen weiteren entschiedenen Schritt zur Annäherung erkennen. Wagner bittet Liszt, zur Annahme seines „Rienzi“ in Wien mitzuwirken und kündigt ihm die Sendung der Partituren dieser Oper sowie des „Tannhäuser“ an, mit dem Zusatz: „ich wünsche und hoffe, dass Ihnen letzterer besser gefallen möge als der Erste.“

Wie das Verhältniss im Verlaufe der nächsten Jahre immer inniger wurde, bis schliesslich in einem Briefe vom 5. Juni 1849, nach dem Aufenthalt Wagner's in Weimar, während seiner Flucht von Dresden, die Freundschaft rückhaltlos erklärt ist und in dem vertraulichen „Du“ ihren Ausdruck gefunden hat — dies sollen uns noch einmal Wagner's eigene Worte schildern. Zunächst betrachtet er, so lesen wir weiter in der „Mittheilung an meine Freunde“ die Annäherungsversuche Liszt's mit einer gewissen Verwunderung, „oft sogar genöthigt, denselben eine fast triviale Nahrung zu geben“. Inzwischen erhält er, bald durch diese, bald durch jene Person, Zeugnisse von dem rastlosen Eifer Liszt's, für ihn Propaganda zu machen, und zwar in einer Zeit, wo es sich für ihn selbst immer unzweifelhafter herausstellte, dass er mit seinen dramatischen Arbeiten ohne allen äussern Erfolg bleiben würde. „Ganz in dem Maasse nun“ führt er fort, „als sich diese Erfolglosigkeit immer deutlicher und endlich ganz entschieden kundgab, gelangte Liszt dazu, aus seinem eigensten Bemühen meiner Kunst einen nährenden Zufluchtsort zu gründen. Er gab das Herumschweifen auf, liess sich — der im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europa's heimische — in dem kleinen bescheidenen Weimar nieder und ergriff den Taktstock als Dirigent. Dort traf ich ihn, als ich — noch ungewiss über den eigentlichen Charakter der mir drohenden Verfolgung — wenige Tage im Thüringer Lande weilte, sah ihn eine Probe zu meinem „Tannhäuser“ dirigiren, und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wieder zu erkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen liess. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimath für meine Kunst.“

Während dieser Weimaraner Tage schmolz der letzte Rest der Eisdecke, die einst den freien Verkehr der von Anbeginn gleichgestimmten Seelen gehindert hatte, und frei fliesst nun der Strom der Gedanken und Empfindungen hin und wieder. Da kommt so viel des Anregenden zur Sprache, dass der Berichterstatter sich in einem wahren „embarras de richesse“ befindet, so viel des Interessanten, dass er nicht weiss, wo er's „packen“ soll. Es bleibt nichts übrig, als irgend eine Specialität herauszuheben, wie wir dies bei den bereits erschienenen Berichten über den Briefwechsel wahrnehmen konnten. Dieser nahm sich den Politiker Wagner zum speziellen Ziel, jener suchte das Verhältniss zu bestimmen, welches Wagner zu Liszt's Kompositionen gehabt hat; ein dritter verweilte mit Behagen bei dem „grossen Egoismus“ Wagner's, der, stets nur zum Nehmen bereit, den Freund in rücksichtsloser Weise ausgebeutet habe — wobei wohlweislich verschwiegen wurde, wie Liszt in fast jedem seiner Briefe bekennt, durch das was Wagner ihm an geistigen Schätzen gespendet, unermesslich bereichert zu sein. Was nun meine „Specialität“ anlangt, so ergab sie sich von selbst aus dem Umstande, dass meine Bekanntschaft mit dem Briefwechsel in jene unvergesslich schweren Tage fiel, wo alle unsere Gedanken sich auf den einen Punkt richteten: Kaiser Wilhelm I., der Neubegründer des Deutschen Reiches ging dahin! da war es denn nur natürlich, dass das Verhältniss des wahrlich nicht allein durch seine Kriegsthaten grossen Verstorbenen zum Reformator unserer Deutschen Kunst mein specielles Interesse erregte. Hierbei muss ich bemerken, dass ich der Begegnung der beiden Männer im Jahre 1876 auf dem Bayreuther Bahnhofe als Augenzeuge beiwohnte, und, wiewohl ich von den an Wagner gerichteten Worten des Kaisers nichts weiter gehört habe als „der nationale Charakter Ihres Unternehmens“, doch die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Momentes mächtig empfand.

Allerdings war ich damals der Meinung, dass die Anwesenheit des Monarchen in Bayreuth mehr durch ein allgemeines Herrscher-Pflichtgefühl und durch äussere Einflüsse (namentlich des der für Wagner

begeisterten Grossherzogin von Baden), als durch persönliche Theilnahme veranlasst sei, doch bei mich der Briefwechsel einen besseren belehrt, denn schon vom Jahre 1850 an finden wir bei den „Prinzen von Preussen" wie auch seiner hohen Gemahlin als verständnissvolle Förderer der Wagner'schen Kunst erwähnt. Zunächst von Liszt, der sich bereits mit seiner Vielseitigkeit der Gunst des fürstlichen Paares erfreute, im ganzen ein Jahre berichtet er dem Freunde von dem Lohengrin-Enthusiasmus des kaiserlichen Intendanten und fügt hinzu „bei seiner letzten Reise nach Berlin hat es beim König und Prinz von Preussen vom Tannhäuser gesprochen, und nun es, dass man in Berlin genau wisse, worum es sich handle". Dann schreibt er (7 Okt. 1852) „Lohengrin ist zu Ehren der Prinzen und der Prinzessin von Preussen vorigen Sonnabend gegeben worden. ... Frl Frommann, die eigens dazu von der Prinzessin berufen war, wird Dir darüber geschrieben haben." Zwei Monate später kann er melden: „Bei seiner letzten Anwesenheit hier sprach der Prinz von Preussen mit mir über meine Betheiligung bei dem Einstudiren des Lohengrin in Berlin. Der Prinz hat eine hohe Meinung von Dir als Dichter und Musiker und schien sich für das Gelingen Deiner Werke in Berlin zu interessiren." Indessen nahm die Sache zu der Residenz Friedrich Wilhelm's IV., des Beschützers Mendelssohn's und Meyerbeer's, nicht den gewünschten Fortgang, und Liszt bricht in den Stossseufzer aus: „Nun — wie Gott oder Herr von Hülsen will! Nur recht, in unseren vortrefflichen Staaten behält das Andere heut zu Tage die Oberhand! und die Prinzessin von Preussen kann wünschen und wollen, was sie will, dieses wird ihr nicht bewegen, und gewiss auch Herrn von Hülsen nicht! Mein Gott — ich kenne das!"

Was aber Berlin der hohen Frau versagt, gewährt ihr die Vaterstadt Weimar; auf ihr Verlangen wird dort 1856 der Lohengrin und 1857 der Tannhäuser aufgeführt. Endlich bietet sich auch eine Gelegenheit für Wagner, mit seiner Beschützerin in persönliche Berührung zu kommen. Auf Wagner's Anfrage antwortet Liszt (14. Aug. 60): „Es ist ganz passend und angemessen, dass Du der Frau Prinzess Regentin Deine Dankes-Aufwartung in Baden-Baden machst. Bei der ausgesprochenen Wohlgeneigtheit, welche die Prinzess für Dich hegt, und der bekannten Bewährtheit ihrer Sympathien wird Sie gewiss nicht unterlassen, auf die Gestaltung Deiner nächsten Verhältnisse sehr günstig einzuwirken. Deine persönliche Präsentation ist am geeignetsten dazu, ihr Interesse an Deinen Werken womöglich noch zu steigern." Wagner aber berichtet wenige Tage später, nachdem er seine Zweifel bezüglich einer Umgestaltung der Berliner Theaterverhältnisse ausgesprochen: „Ich kann nicht sagen, dass ich so kühn war, mit Erwartungen eines bedeutenden Eindruckes von dieser Seite her, vor die Prinzessin von Preussen getreten zu sein! Ich war ganz zufrieden, in der Prinzessin eben die erwartete geistvolle, gescheidte und lebhafte Frau zu finden, die ich mir vorgestellt hatte: es genügte mir, ihr meine Anerkennung und Dank für ihr ununterbrochenes Gefallen an meinen Arbeiten auszudrücken, ohne mich andrerseits im Mindesten verleiten zu lassen, irgend welchen Plan, irgend welchen Wunsch ihr mitzutheilen." Bezüglich des Prinzen sind noch die Worte Liszt's bemerkenswerth, mit denen er am 1. Januar 1857 Wagner's Befürchtungen angesichts des drohenden Konfliktes zwischen Preussen und der Schweiz beschwichtigt: „An den Prinzen von Preussen habe ich vorgestern direkt in Deiner Angelegenheit etwas ausführlich geschrieben. Wahrscheinlich wird er mir antworten lassen, was ich Dir zur Zeit mittheilen werde. Die Kriegsgefahren der Schweiz scheinen mir zwar nicht sehr extrem, jedoch hielt ich es für eine passende Gelegenheit, den Prinzen auf Dein kümmerliches Schicksal, was in so schreiendem Missverhältnisse mit deinem Ruhm und Deiner künstlerischen Wirksamkeit steht, aufmerksam zu machen. Der Prinz ist ein ehrenvoller Charakter, und es ist zu erwarten, dass Dir seine Verwendung später zu gute kömmt."

Wir wissen, in wie weitem Umfange sich die hier ausgesprochenen Erwartungen Liszt's erfüllt haben, wie derselbe Monarch, welcher auf politischem Gebiete die gewaltigsten Aufgaben zu lösen hatte und gelöst hat, dennoch auch die Förderung der Kunst und speziell der Kunst Wagners ununterbrochen im Auge behielt. Freilich konnte unter dem Zwange der Zeitverhältnisse nur ein verhältnissmässig geringer Theil dessen erfüllt werden, was Wagner in seinen Schriften als zum Heile der dramatischen Kunst nothwendig bezeichnet, und man begreift die Stimmung melancholischer Resignation, die ihn in seinen letzten Lebensjahren beherrschte und u. a. in Titel und Inhalt des 1879 von ihm veröffentlichten Aufsatzes „Wollen wir hoffen?" (Ges. Schriften X 157) zum Ausdruck kommt. Er sollte es nicht mehr erleben, einen deutschen Kaiser als Protektor an der Spitze eines Wagner-Vereines und damit den Erfolg seiner Bestrebungen, die Anerkennung seiner künstlerischen Grundsätze gewissermassen besiegelt zu sehen. Wir aber haben es erlebt, und deshalb geziemen uns, uns allen die wir von dem Werthe der Wagner'schen Reform überzeugt sind, an Stelle jener zweifelnden Frage nur Worte freudigen Dankes, dass ein so günstiges Geschick über unserer nationalen Kunst gewaltet hatte. Was uns jetzt noch zu weiterem Gedeihen derselben zu hoffen bleibt, ist einzig dieses, dass dem jugendkräftigen Herrscher, Kaiser Wilhelm II, der auch auf künstlerischem Gebiete dem Vorgange seines grossen Ahnen zu folgen gewillt ist, ein langes und möglichst sorgenfreies Leben beschieden sei, damit sich unter seinem Schutze das Gebäude vollende, zu welchem die uns vorangegangenen unter harten Kämpfen den Grund gelegt.

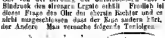
W. Langhans.

Meinungs-Austausch.

Ueber die Bindung von Akkorden.

Herrn Krebs' Bemerkungen zu meinem unter dieser Ueberschrift veröffentlichten Aufsatz veranlassen mich zu einigen Gegenbemerkungen, welche übrigens schon den Gegenstand eines mündlichen Meinungsaustausches zwischen uns gebildet haben. —

Ich bin nicht der Meinung, dass es immer die Oberstimme ist, auf deren lückenlose Bindung das Hauptgewicht zu legen sein wird. Zum mindesten scheinen mir Fälle vorhanden zu sein, in denen das Ohr von der Bindung der Unterstimmen eher den Eindruck des strengen Legato erhält. Freilich ist in dieser Frage das Ohr der oberste Richter und es ist nicht ausgeschlossen, dass der Eine anders hört, als der Andere. Man versuche folgende Tonfolgen



und spiele die Oberstimme mit der rechten Hand, die Unterstimme mit der linken. Auf mich macht a) mehr den Eindruck des Gebundenseins als b) und ich erkläre mir diese Erscheinung damit, dass auf dem Klavier die längeren Saiten (d. h. die tieferen Töne) länger klingen als die kürzeren, daher die ersteren bessere Vermittler des innigen Anschlusses sein werden; so muss ich mich denn als in dem „sehr verbreiteten dilettantischen Irrthum" befangen erklären, der von Bülow an der von Herrn Krebs citirten Stelle gerügt worden ist, wenigstens insoweit sich Bülows Bemerkung auf die Bindung der Unterstimme bezieht. (Beiläufig bemerkt möchte ich aber die betreffende Stelle aus der cis-moll Sonate trotzdem nicht mit dem Fingerwechsel 1—2 ausführen, jedoch aus einem anderen Grunde, auf den ich weiter unten noch zurückkommen will.)

Es scheint mir festzustehen, dass es Fälle giebt, bei denen es hauptsächlich auf die Bindung der Unterstimme ankommt, gewiss wird in anderen Fällen die Bindung der Oberstimme wichtiger sein und wahrscheinlich werden auch Fälle vorkommen, in denen das Ohr sich am willigsten an eine der mittleren Stimmen anklammert. Die Untersuchung der hier massgebenden Momente wäre zweifellos von physiologischem Interesse, und Klarheit in dieser Frage könnte wohl auch in manchen Fällen von Nutzen für das praktische Spiel sein, in Fällen nämlich, wo man die Wahl hat, die eine oder die andere Stimme zu binden. —

Eine solche Untersuchung würde aber über den Rahmen meines letzthin veröffentlichten Aufsatzes hinausgehen, weil ich in diesem nicht die verschiedenen Möglichkeiten betrachten wollte, wie man eine Akkordfolge durch verschiedene Wahl der Finger unterscheiden kann, sondern bloss einen Vorschlag zu machen gedachte, wie man jene Stimmen zu behandeln hat, welche nicht gebunden werden können, wenn man sich bereits für einen bestimmten Fingersatz entschlossen hat. In diesem Sinne wollten die angeführten Beispiele auch aufgefasst werden, d. h. nicht als Beispiele der bestmöglichen Wahl des Fingersatzes, sondern als Beispiele der (nach meiner Meinung bestmöglichen) Ausführung, wenn man den angegebenen Fingersatz gewählt hat. Wenn die dem Spieler zur Verfügung stehende Geschicklichkeit und das Tempo es gestatten, wird man durch Unterschieben des 5. Fingers oder des 4. oder durch Fingerwechsel, oder vielleicht durch noch andere Mittel einen strenger bindenden Fingersatz aufstellen können. Immer wird aber die Frage bestehen, wie man am zweckmässigsten mit den Stimmen zu verfahren hat, die man trotz alledem nicht binden kann, und auf diese Frage allein kam es mir bei der Abfassung meiner Vorschläge an.

Um nun noch ein Wort über die verschiedenen Mittel der Bindung zu sagen, (obgleich, wie gesagt, dies ausserhalb des Rahmens meiner letzthin gemachten Vorschläge steht) möchte ich bemerken, dass ich den Fingerwechsel auf einer Taste zwar für ein richtiges Mittel der Bindung halte, ihm aber möglichst aus dem Wege gehe: der Fingerwechsel erfordert mindestens ebensoviel Zeit, nach meiner Schätzung aber mehr Zeit als zwei Anschläge, ist also nur in einem sehr mässigen Tempo ausführbar, in einem Tempo das ein gut Theil mässiger ist, als das, in welchem man noch die übrigen Mittel der Bindung gebrauchen kann und in welchem das Ohr noch danach verlangt. Man wird daher den Fingerwechsel nicht mehr anwenden können in einem Tempo, das doch noch nicht so rasch ist, dass man jede Rücksicht auf die Bindung aufgeben könnte. Aus diesem Grunde möchte ich auch das angeführte Beispiel aus der cis-moll Sonate nicht mit Fingerwechsel spielen. —

Dass das Pedal das bequemste und vollkommenste Mittel ist, Akkorde zu binden, steht fest. Ebensowenig wird es aber zweifelhaft sein, dass dieses Mittel wegen der Stimmführung der anderen Hand oder sonst welchen Umständen nicht immer anwendbar sein wird. Wäre es immer anwendbar, so wären alle meine und Herrn Krebs' und anderer Autoren bis jetzt gemachten Bemerkungen über die Bindung von Zusammenklängen mittelst Fingerthätigkeit überflüssig. In der Hoffnung, dass dies nicht der Fall ist, schliesse ich.

Paul von Jankó.

Antworten.

L. G. Dresden. Hermann Starcke's „Harmonielehre und Vorschule der Harmonie-Lehre" Dresden [illegible] Bellmann und Thümer, muss selbst einem Hypochonder ein Lächeln abgewinnen. Hier einige Proben der belustigenden Lektüre:

S. V. „Das Gefühl räumt der Musik durch die Eindrücke, die sie zu erwecken weiss, eine hohe Stufe über allen Künsten und Kunstproduktionen an." —

„Später hat man das, was Sänger mit musikalischen Ohren willkürlich und instinktiv thaten, als feststehende Thatsache angenommen."

S. 3. „Der Takt oder Rhythmus ist die symmetrische Eintheilung des Zeitmasses durch die Töne."

S. 11. „Selbst später, bei Palästrina war die Melodie nichts anderes als die Oberstimme einer Reihe einfacher, ungeachteter Akkorde."

S. 13. „Die sich bei diesen Studien ergebenden nöthigen Verzeichnung der auf- und absteigenden Durtonleiter ergeben immer die Versetzungen, welche man der Tonart von vornherein an den Schlüssel setzt."

S. 40. Harmonie heisst die musikalische Wirkung, welche durch untereinander verschiedene aber gleichzeitig hörbare Töne hervorgebracht wird.

S. 46. Was Meister in dieser Kunst lassen, darf den Schüler weder irritiren noch verführen.

S. 125. „Der Dreiklang lässt sich, da er aus drei (?) Intervallen zusammengesetzt ist, zweimal umkehren. Der 7-Akkord muss sich demnach, da er aus vier (?) Intervallen zusammengesetzt ist, dreimal umkehren lassen."

u. s. w. u. s. w.

Das Buch ist zu ernsthafter Besprechung nicht geeignet.

J. Sch. Düsseldorf. Besten Dank, ich besitze das Buch selbst.

E. B. Warschau. Sehr erfreut über den Aufsatz. Die gewünschte Nummer erhalten zu seiner Zeit.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Die General-Versammlung des Berliner Tonkünstler-Vereins wurde von dem Vorsitzenden, Prof. Dr. Alsleben, mit einer Rückschau auf die Thätigkeit des Vereins im verflossenen Jahre eingeleitet, in welcher besonders dankend der Tappert'schen Vorträge Erwähnung gethan wurde. — Aus dem Berichte des Schatzmeisters ging hervor, dass sich das Vermögen des Vereins infolge besonderer Ausgaben für Kunstzwecke trotz zufriedenstellender Einnahmen etwas verringert habe. Dem infolge Aufenthalt Weimars aus dem Amte scheidenden Schatzmeister, Herrn Th. Barth, sowie auch dem Bibliothekar Herrn Dobrinsurch dankten für die vorzügliche Geschäftsführung die Mitglieder durch Erheben von den Sitzen. Zum Vorsitzenden wurde hierauf gewählt Prof. Dr. Alsleben, zum zweiten Wilhelm Tappert. Die beiden Schriftführer Richard Eichberg und Prof. Schröder sowie der Bibliothekar Dobritsurch wurden per Akklamation wiedergewählt. Schatzmeister wurde der bisherige Kassirer des Vereins Becker, Kassirer Feuler, Ordner Voit. — Auf Antrag des Bibliothekars wurde zunächst für das folgende Jahr zweckmässige Anschaffungen der Bibliothek ein Kredit von 100 ℳ bewilligt. Ferner wurde beschlossen, in Zukunft die Kritik an den Soiréen des Vereins unter Umständen zuzulassen bezw. einzuladen. — In der hierauf eröffneten ordentlichen Sitzung wurde Herr Organist Brtani aus Lichterfelde als Mitglied aufgenommen. Hierauf las der Vorsitzende aus der Beckurhts Musikzeitung eine überaus humoristische Besprechung (von Heinrich Dorn) der Muth'schen farbigen Notenschrift vor. Auch mit Verlesung einer knotenhanisch gehaltenen Offerte eines Herrn B. T., welcher seine plumpe Komposition in den Dienst der Erlernung moderner Sprachen stellt (!) — er legt seinen Liedern einen fünfsprachigen Text unter — wurden die Anwesenden belustigt. — Die Besprechung eines in das Gebiet des Musikunterrichts fallenden Rechtsfrages beschloss die Sitzung.

W. S.—R.

Dresdener Tonkünstler-Verein.

Der Tonkünstlerverein zu Dresden wird seine im Oktober begonnenen Uebungsabende wie in der vorigen Saison in Meinhold's Sälen, sowie die Produktions- bezw. „Aufführungsabende" im grossen Saale des Gewerbehauses abhalten. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder aus den hiesigen Musikkreisen der verschiedensten Richtungen ist auf 234, die der ausserordentlichen, unter welcher hervorragende Vertreter der mannigfaltigsten Berufsarten des Offiziers- und Beamtenstandes, der Juristen-, Gelehrten- und Künstlerwelt vertreten sind, auf 360 gestiegen. Hierzu kommen 20 Ehrenmitglieder, von welchen Hans von Bülow, Brahms, Raff, Franz Dr. Wüllner, Chrysander, Joachim und Clara Schumann ausserhalb Dresdens ihren Wohnsitz haben. Von den ordentlichen Mitgliedern wurden die Herren Hofrath Fadur, Direktor des Kgl. Konservatoriums, Konzertmeister Hüllweck und Kammermusikus Baumgärtel dem Verein im Laufe des letzten Jahres durch den Tod entrissen. In den sieben Vereinsabenden, zu welchen sich ein sommerlicher Familienabend gesellte, sind über siebzig auf Händschreibung verschiedener Komponisten sich vertheilende Instrumental- und Gesangwerke zu grösserem Theil erstmalig zur Aufführung gelangt. Dresden ist hierbei durch die Herren F. Draeseke, Th. Kirchner, C. Grammann, Schulz-Beuthen, A. Wollermann, Th. Gerlach, Meyer-Olbersleben und C. Witting vertreten. Als Gäste erschienen u. a. Frau Hildach und das Münchener Streichquartett unter Führung des Konzertmeisters Benno Walter. Als Vermächtniss ist dem Verein, welcher in seiner im Mai stattgefundenen General-versammlung auch in diesem Jahre mehrere Ehrengaben und Unterstützungen im Betrage von insgesammt 1150 Mark bewilligte, von dem im vorigen Jahre verstorbenen Rentier Adolf Hermann Fürst die Summe von 3000 Mark „als Dank für den genussreichen Abende im Tonkünstlerverein" zugewendet worden. Im Vorworte des von H. Germer verfassten Jahresberichtes wird hervorgehoben, dass der Gesammtvorstand auch in dem verflossenen Jahre an den bewährten Grundsätzen der mehrjährigen Vereinsleitung festhalten und dahin streben konnte, dass die in den Vereinsabenden gebotenen künstlerischen Darbietungen aus den verschiedensten Zweigen der Kammermusik nicht nur erheiternd und anregend, sondern auch erziehend und bildend auf den Kunstgeschmack der sich immer erweiternden musikalischen Kreise unserer kunstliebenden Residenz einzuwirken vermochten. — Der Gesammtvorstand besteht zur Zeit aus den Herren Fürstenau, Schmole, Germer, Hoffarth, Böckmann und Hofmann.

U. S.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisch), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 21. | **Berlin, 1. November 1888.** | **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Unterricht in der Musiktheorie.

Von **O. Tiersch.**

Bei der Kenntnissnahme neuerschienener Lehrbücher, bei der Lektüre von Beurtheilungen solcher Bücher in Fachblättern und bei manchen anderen Gelegenheiten kann man nicht selten die Beobachtung machen, dass über Lehrstoff und Lehrziele des theoretischen Musikunterrichts auch in Fachkreisen noch nicht volle Klarheit herrscht. Es erscheint daher erspriesslich, diesen Gegenstand einer Betrachtung zu unterwerfen.

Der Unterricht in der Musiktheorie hat die Aufgabe, die Kenntniss aller Zeichen, Ausdrücke, Erscheinungen und Gesetze zu vermitteln, welche dem Musiktreibenden entgegentreten, und ferner die an der Hand jener Kenntnisse erreichbare Fertigkeit im Gebrauche der Tonsprache zu lehren. In der Sache selbst liegt also eine Zweitheilung des ganzen Gebiets in einen rein theoretischen und in einen technischen Theil.

Der erste Theil hat alles, was bei Ausübung der Musik in Frage kommt, sach- und verstandesgemäss zu erklären, zu begründen und einzuprägen. Dieser erste Theil verbreitet sich über das ganze Gebiet der Tonkunst. Er umfasst die Kenntniss der Tonbenennung und Tonschrift, d. h. aller jener Zeichen und Ausdrücke, die man kennen muss, wenn man die Niederschrift eines Tonsatzes verstehen will, sodann die Unterscheidung und Benennung der Intervalle, Akkorde, Tonleitern u. s. w., das Wesentlichste über Tonverwandtschaft, Tonsysteme, Rhythmik, Dynamik, Phrasirung, Stimmführung, Bezifferung, Stylarten und Kunstformen, alles Wissenswerthe aus der Physik des Klanges, aus der Physiologie der Stimme und des Gehörs, aus der Instrumentenkunde u. dergl. mehr. Man bezeichnet dieses alles am besten als „Allgemeine Musiklehre". — Jeder kann sich diese Kenntnisse aneignen, wenn er überhaupt nur denkfähig ist, und jeder Musiker und jeder Dilettant muss eine gewisse Summe dieser Kenntnisse besitzen. Natürlich ist der Umfang dieser nothwendigen Kenntnisse sehr verschieden; von dem Gesangschüler einer Volksschule wird man nicht verlangen, was von dem Studirenden einer musikalischen Hochschule gefordert werden muss, und der Orchestermusiker wird mit weniger auskommen als der ausführende Künstler, der Dirigent oder der Lehrer. Vielfach werden Theile dieses Stoffes im Anschluss an die praktische Unterweisung im Gesange oder auf irgend einem Instrumente gelehrt, und jede Schule enthält einzelne Parthien; es ist aber nothwendig, das Ganze im Zusammenhange und an der Hand eines umfassenden Leitfadens zu lehren, wenn man Einseitigkeit und Unzulänglichkeit vermeiden will. Für beschränktere Ziele sind die Lehrbücher bestimmt, welche unter den Titeln „Elementartheorie", „Anfangsgründe der Musiktheorie", „Notenfibel" u. s. f. erschienen sind. Für weiter-

strebende, die besondere Partien eingehender studiren wollen, sind Werke vorhanden, welche einzelne Gegenstände genauer und vollständiger betrachten („Harmoniesysteme“, „Lehrbücher über Rhythmik“ und dergl. mehr). Wenn sich bei diesen Lehrbüchern praktische Uebungen in der Technik des Tonsatzes an die Auseinandersetzungen anschliessen, so können sich diese Uebungen immer nur gelegentlich an die behandelten Punkte anlehnen, also keinen lediglich auf die Praxis gerichteten Stufengang bilden*). Der zweite (technische) Theil des theoretischen Unterrichts hat die Gewandtheit im Tonsatze zu erzielen, er gliedert sich von selbst in drei Stufen.

Die erste Stufe lehrt, gegebene Klänge regelrecht zu verbinden. Die Klänge werden meist mit Hilfe der Generalbassschrift, aber auch auf andere Weise (durch Angabe der Stufen der Tonleiter und dergl.) bestimmt. Es handelt sich also um Akkorde und Akkordverbindungen, um das Aussetzen von Generalbassstimmen und um das Harmonisiren von Melodien nach gegebenen Harmonien. Hierher gehören alle „Generalbasslehren“ und die meisten sogenannten „praktischen Harmonielehren“. Wer sich über den Lehrstoff genauer unterrichten will, der findet denselben in der bekannten „Harmonielehre“ von E. Fr. Richter und auf S. 31—113 meines Buches „Klaviersatz und Accompagnement“. — Jeder kann sich unter richtiger Leitung diese Fertigkeiten aneignen, da hierzu kein Talent zur Komposition, sondern nur gesunder Menschenverstand und Fleiss gehört. Jeder praktische Musiker, jeder Musiklehrer und jede Musiklehrerin, jeder Musikschriftsteller, ja jeder gute Dilettant sollte diese Stufe durchmachen. Diese Uebungen bilden und veredeln nicht nur das Geschmacksurtheil, sondern sie sind auch aus praktischen Gründen nothwendig, da sie z. B. Druckfehler und dergl. in fehlerhaften Ausgaben erkennen lehren und überhaupt den Blick schärfen, die Auffassungskraft entwickeln und das Gedächtniss unterstützen.

Auf der zweiten Stufe dieser technischen Uebungen soll der Schüler befähigt werden, frei zu wählende Klänge zu tonisch und rhythmisch richtigen Figuren, Satztheilen, Sätzen und Perioden zu verbinden. Hierher gehört dasjenige, was sich in jeder „Kompositionslehre“ im ersten Theile und in den Lehrbüchern über „Kontrapunkt und Nachahmung“ findet. Der gesammte Lehrstoff dieser Stufe ist z. B. in des Verf. „Klaviersatz“ von S. 113 bis zu Ende und in seinem Lehrbuch für „Kontrapunkt und Nachahmung“ gegeben. — Auf dieser Stufe ist es nothwendig, die Kenntniss der tonischen und rhythmischen Verwandtschaft der Klänge auf Grund eines einheitlichen und umfassenden Systems zu lehren; man müsste sich sonst entweder auf Einübung einiger Formeln beschränken, oder nur diejenigen Schüler beachten die zur Komposition beanlagt sind. Wichtig und nothwendig aber sind diese Studien nicht bloss für den angehenden Komponisten, sondern jeder ausführende Künstler, jeder Musiklehrer und besonders auch jeder Kritiker muss diese Studien im vollen Umfange durchgemacht haben, wenn er nur einigermassen auf der Höhe seiner Aufgabe stehen will.

Für die dritte Stufe dieser technischen Uebungen bleibt dann noch die Entwickelung und Aneignung von folgenden Fertigkeiten: a) tonisch und rhythmisch richtige Figuren, Sätze und Perioden von künstlerischem Werthe zu erfinden, b) dieselben zu musikalischen Kunstwerken zu verarbeiten und c) bei der Niederschrift solcher Kunstwerke stets auch diejenige Schreibart zu verwenden, welche die einzelnen Musikorgane (Singstimmen und Instrumente) nach ihrer Eigenart wie in ihrer Vereinigung (Orchester und Chor) erfordern. Es ist dieses derjenige Stoff, welchen die Werke über „Kompositionslehre“, über „Kanon und Fuge“, über „Instrumentationslehre“ und über „Partiturspiel“ etc. bringen. Für den schaffenden Tonkünstler sind diese Studien unbedingt nothwendig, wenn er sich nicht darauf beschränken will, „in melodischen Faseleien seinen Vorbildern nachzulallen“ (Rich. Wagner). Aber auch ausführende Musiker und Musiklehrer, besonders aber Dirigenten und musikalische Kritiker bedürfen der Uebung in diesen Dingen; auf keinem Kunstgebiete erlangt derjenige ausreichendes Verständniss und gründliches Urtheil, welchem die Technik der betreffenden Kunst so unbekannt bleibt, dass jeder handwerksmässige Kniff ihn verblüffen kann.

*) Kritiker, welche diese Thatsache übersehen, thun daher solchen Werken schweres Unrecht, wenn sie dieselben nach diesem Stufengange beurtheilen. Zu dieser Art von Lehrbüchern gehört auch mein in No. 12 dieses Bl. besprochenes „Elementarbuch“ dasselbe soll eine populäre Darstellung meines „Harmoniesystems“ bringen und ist daher wohl ein „Elementarbuch der Harmonielehre“, nicht aber ein „Elementarbuch“ überhaupt, d. h. ein Buch für Anfänger, wie Herr Dr. Riemann irrthümlicherweise angenommen hat. — Nach dieser Klarstellung darf ich wohl über Herrn Dr. R's weitere Ausstellungen zur Tagesordnung übergehen. T.

Konservatorium und Direktor.

Ich erhalte soeben nachfolgende Zuschrift, die nicht verfehlen wird in den weitesten Kreisen der Musiklehrer und Leiter von Musikschulen Aufsehn zu erregen.

Hochverehrter Herr Professor!

Als ich etwa Anfang September cr. bei dem Schilderverfertiger Leonhardt ein 10·25 Meter langes und 90 Centimeter hohes Schild bestellte, wurde mir gesagt, dass ohne die polizeiliche Genehmigung ein derartiges Schild nicht angebracht werden dürfte, ausserdem müsste eine solche auch für jedes etwa an dem Pfeiler der Hausthür anzubringende Porzellan- oder Blechschild eingeholt werden.

Ich hatte nun zwei gleiche Porzellanschilder mit der Aufschrift

Konservatorium für alle Zweige der Tonkunst
Direktor Carl Schmeidler
Sprechstunden 10–12 u. 6–8 Uhr

anfertigen lassen, um dieselben an den gegenüberliegenden Seitenpfosten der Hausthür anzubringen, und um dazu die Genehmigung der Polizei zu erlangen, ging ich selbst aufs Polizei-Revier-Büreau und stellte mich dem Polizei-Lieutenant mit meinem schriftlichen Gesuche vor.

Darauf sagte dieser zu mir:

„Die Genehmigung zu dieser Aufschrift „kann Ihnen nicht gewährt werden, da die „Benennung Konservatorium nicht ohne „weiteres geführt werden darf, wenigstens „in meinem Revier ist vor kurzem in einem „gleichen Falle ein verneinender Bescheid „erfolgt; auch müssten Sie sich durch Zeugnisse über Ihre Befähigung ausweisen.“ —

Auf mein Einwenden, dass ja in meiner nächsten Nähe eine Musikschule dieselbe Benennung, nämlich Konservatorium trüge, sagte mir der Lieutenant, was in anderen Revieren geschähe, kümmere ihn nicht, und müsste in diesem Falle mein Gesuch von der Hauptmannschaft erst an's Polizei-Präsidium gehen. Indessen sollte ich meine Zeugnisse und sonstigen Papiere als Ausweis zu meiner Befugniss am andern Tage vorlegen.

Dies that ich auch und legte ihm mein Abgangs-Zeugniss von der Kgl. Akademie der Künste, sowie Abschriften von anerkannten Pressen, darunter die vom letzten Meyerbeer-Preis, von ehrenden Anerkennungen u. s. w. vor.

Diese sah sich der Lieutenant nur an und sagte dann, es wäre nichts weiter nöthig, er würde meine Sache der Hauptmannschaft übergeben und würde mir weiterer Bescheid zugehen.

Darauf bekam ich durch einen Schutzmann die Aufforderung, ich möchte mich, meine Angelegenheit betreffend, auf dem Revier-Büreau einfinden.

Dort fragte man mich wieder, wie ich dazu käme, mich „Direktor“ zu nennen. Die Hauptmannschaft liesse anfragen, ob ich mir diesen Titel selbst gegeben, oder was mich dazu berechtigte.

Auf mein Einwenden, dass meiner Ansicht nach ein jeder Leiter einer Anstalt auch deren Direktor sein müsse, ich indessen in der That in Frankfurt a./O. schon als Musik- und Chordirektor thätig gewesen wäre, worüber ich mich durch meinen damaligen Theaterkontrakt noch ausweisen könnte, wurde mir erwidert:

„Bringen Sie diesen Kontrakt mit herein, „damit er Ihrem Gesuche mit beigelegt „werden kann.“

Dies that ich auch und bekam endlich nach einigen Tagen

unter Vorbehalt des jederzeitigen Widerrufs und der Rechte Dritter

die Erlaubniss, mein Schild anbringen zu lassen. — *Karl Schmeidler.*

Hiernach scheint ja die Möglichkeit vorhanden, uns durch polizeiliche Hilfe unwürdige, die Kunst, unsern Stand und seine Interessen schädigende Konkurrenz fern zu halten. Der Staat gewährt uns keinerlei Schutz; verschiedene auf die Prüfung der Musiklehrer oder wenigstens von Musikschul-Leitern bezügliche Petitionen sind unberücksichtigt geblieben. Auf das vom hiesigen Musiklehrer-Verein vor einigen Jahren dem Ministerium eingereichte Bittgesuch ist nicht einmal eine Antwort erfolgt.

Es kommt nun allerdings darauf an, festzustellen, ob die Polizei berechtigt ist, den Inhalt von Strassenschildern einer Kritik zu unterziehen, die Führung des Direktor-Titels, die Eröffnung eines Konservatoriums von solchen, die aus mangelnder Fähigkeit und aus andern Gründen nicht dazu befugt sind, zu beanstanden.

Dies hat der Polizeilieutenant meines Reviers, den ich deshalb befragte, unbedingt bejaht. Die Polizei hat das Recht und die Pflicht von Jedem, der sich z. B. die Bezeichnung Doktor, Heilgehülfe, Zahnarzt, Sprachlehrer, Musikschuldirektor beilegt, den Befähigungsnachweis zu verlangen, da es ihre Aufgabe ist, das Publikum vor Benachtheiligung zu schützen. Er selbst stehe in Bezug auf obige Angelegenheit auf demselben Standpunkte wie sein Herr Kollege und würde in einem ähnlichen Falle gerade so handeln. Auf meine Frage, ob wohl das Polizei-Präsidium aus diesem von ihm und seinem Herrn Kollegen als berechtigt anerkannten Verfahren einen Rechtsgrundsatz herzuleiten geneigt sein würde, glaubte er verneinend antworten zu

müssen. Wie dem auch sei, es wäre schon viel gewonnen, wenn die Vorstände unserer Polizeireviere nach denselben Grundsätzen wie die in Herrn Schmedler's und meinem Revier zu handeln entschlossen wären. *E. B.*

Frau Dr. Clara Schumann's 60 jähriges Künstlerjubiläum.

Sonntag, den 21. Oktober.

Den festlich geschmückten Saal des Dr. Hoch'schen Konservatoriums füllte heute Vormittag ein elegantes, geladenes Publikum, das sich aus den nächsten Freunden der Gefeierten, Schülern des Konservatoriums und deren Angehörigen zusammensetzte. Mit Recht betonte Herr Direktor Scholz in seiner überaus herzlichen und warm empfundenen Ansprache, dass man in der heutigen Feier gleichsam ein Familienfest erblicke, und so war von einer allzu ausgedehnten Hinzuziehung der Oeffentlichkeit Abstand genommen worden. Mit dem von Schülern des Konservatoriums schwungvoll vorgetragenen ersten Satze der Mozart'schen C-dur Symphonie wurde die Feier eingeleitet. Kurz zuvor betrat Frau Schumann den Saal, mit langem anhaltendem Beifall von den Anwesenden empfangen, und nahm in dem bereitstehenden, mit freundlichem Grün umkleideten Ehrensessel Platz. Nach Beendigung des Instrumentalsatzes betrat Herr Kammersänger Dr. Gunz das Podium und brachte drei tiefempfundene geistvoll gearbeitete Lieder Klara Schumann's zum Vortrag. Darauf folgte die Uebergabe einer Adresse an Frau Schumann durch den Vorsitzenden des Kuratoriums Herrn Senator Dr. von Mumm. Der Umschlag zu der künstlerisch ausgeführten Widmung der Verwaltung und des Lehrercollegiums trägt in Erz gravirt das Hauptthema des Schumann'schen Klavierkonzertes. In den folgenden Worten der Adresse gab Herr Mumm den Glückwünschen Aller beredten Ausdruck:

„Hochgeehrte Frau! Die seltene Feier, die wir mit Ihnen begehen dürfen, ruft unsere herzliche Theilnahme wach. Wo das Herz redet, kann die Zunge nicht schweigen. Wir müssen es aussprechen, was wir empfinden im Anblick dieses gottbegnadeten Künstlerthums, das zu Ihnen zur Erscheinung gekommen ist. Vor 60 Jahren in die Oeffentlichkeit getreten, dienen Sie seitdem der Kunst als deren berufenste Priesterin, von Stufe zu Stufe, von Erfolg zu Erfolg fortschreitend, dem Ziele der Vollkommenheit entgegen, und die Höhe, zu welcher Sie gelangt, ist nur Ihnen erreichbar gewesen. Als leuchtender Stern glänzt Ihr Name am Himmel der Kunst und wird dereinst in deren Annalen neben demjenigen Ihres heimgegangenen, in seinen erhabenen Werken fortlebenden Gatten verzeichnet stehen. Bewunderung und Ehrfurcht, das sind die Empfindungen, die heute uns erfüllen, Ehrfurcht vor Ihren Jahren, Bewunderung Ihrer Künstlerschaft, Ihrer Leistungen, Ihrer hochbedeutsamen Wirksamkeit in den Kreisen der Oeffentlichkeit wie in denen des Hauses, der Familie, der Freunde und der Meisterin mit begeisterter Liebe anhängenden Schüler. Glückwünsche üblicher Art Ihnen darzubringen, würde der weihevollen Stimmung des Tages wenig entsprechen. Dank wollen wir sagen dem Lenker der Geschicke, dass er Sie bis hierher behütet und in Frische des Körpers und Geistes an diesen Tag hat gelangen lassen. Nur den einen Wunsch wollen wir hinzufügen, dass eine lange Reihe von Jahren den verbleiben und es gnädig und Sie zum Heile der Kunst, zum Ruhme und Gedeihen der Kunstanstalt in gewohnter Rüstigkeit thätig sein mögen!"

Nach dieser Ansprache nahm Herr Direktor Scholz das Wort:

„Das heutige schöne Fest feiert mit uns der grosse Kreis Ihrer Verehrer und Freunde. Von nah und fern sind bereits Glückwünsche an Sie gelangt. Mir aber ist die Freude vorbehalten, Ihnen Huldigungen von besonderer Bedeutung darzubringen. Die Direktion der Gewandhaus-Konzerte in Leipzig hat mich beauftragt, Ihnen diese Adresse zu übergeben. Sie weist mit Stolz darauf hin, dass Leipzig die Wiege Ihres Ruhmes gewesen ist, sie spricht ihre Freude aus, dass Leipzig auch jetzt noch oft die Stätte Ihres Wirkens sei und die Hoffnung, dass das noch lange so bleiben möge.

In gleichem Sinne beglückwünscht Sie das Leipziger Konservatorium und ich überreiche Ihnen diese zweite Adresse, unterzeichnet von einer Reihe hochbedeutender Namen.

Wir aber freuen uns, dass Sie ganz die Unsere geworden sind und in diesem Sinne feiern wir heute unseren besonderen Gedenktag. Das Dr. Hoch'sche Konservatorium besteht seit 10 Jahren. Seit 10 Jahren gehören Sie ihm an und es trifft uns, Ihre Kollegen heute doppelt lebhaft vor die Seele, was Sie uns sind.

Ich darf als Vorstand erwähnen, welch' besonderen Glanz schon Ihr Name unserer Anstalt verleiht, aber höher steht mir der bedeutende Einfluss des Dr. künstlerischen Wirkens, Ihr Beispiel treuester Pflichterfüllung ausübt. Jeder von uns wird dadurch angefeuert, sich hohe Ziele zu stecken und sein Bestes zu geben. So haben Sie die Leistungen der ganzen Anstalt gehoben. Ich darf Ihnen aber auch im Namen aller Kollegen sagen, dass wir neben dem Stolz Sie den Unsrigen zu nennen, herzlich beglückt sind, Ihnen persönlich näher treten zu dürfen. Wir fühlen uns hier als eine grosse Familie von Künstlern und Kunstjüngern und feiern heute vor allem ein Familienfest, ein Fest der Liebe und Verehrung. Ich weiss, dass das Ihr Herz mehr erfreut als alle Kränze des Ruhmes. Mögen Sie noch lange, lange die Unsrige sein! Das ist der Wunsch, der heute in unser Aller Herzen klingt.

Aber auch die Kinder der Familie, unsere Zöglinge, denen manche Sie wirklich eine zweite Mutter geworden sind, verlangen danach, Sie zu beglück-

wünschen. Unsere liebe frühere Schülerin, Frl. Da wes, ist dann eigens über das Meer gekommen und überbringt zugleich Grüsse ihrer englischen Schüler, die sich auf diesem Blatt eingetragen haben.

Nun aber warten unsere jüngsten Zöglinge, Sie selbst noch begrüssen zu dürfen, und ich bitte, dass Sie es freundlich gestatten wollen."

In den Saal trat eine Deputation junger Damen, deren Sprecherin der Jubilarin die aufrichtigste Verehrung und begeisterten Dank für die künstlerische Förderung und mütterliche Antheilnahme an den Schülerinnen ausdrückte. Ein prachtvolles Blumenarrangement wurde mit diesen Worten der Jubilarin überreicht.

Die feierlichen Klänge des Beethoven'schen Marsches mit Chor beschlossen den stimmungsvollen Festakt.

Rs.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26. Oktober 1888.

Während ich diesen ersten Bericht des musikalischen Winters 1888—1889 schreibe, hat die Hochfluth der Konzerte schon einen Grad erreicht, von dem aus eine weitere Steigung kaum denkbar ist. Mitte Oktober öffneten sich die Schleusen, und acht Tage später waren wir schon in voller „Saison".

Eingeleitet wurde diese am 15. Oktober in glänzendster und würdigster Weise durch das erste **Philharmonische Konzert** unter Leitung des Herrn **Dr. Hans von Bülow.** Wieder feierte der geniale Dirigent einen wohlverdienten Triumph. Da ist nichts von der lendigen Routine, von bequemem Sichgehenlassen, von selbst genügsamem Ausruhen auf einmal errungenen Lorbeeren. Was der Dirigent und durch ihn das Orchester giebt, ist stets das letzte Ergebniss angespanntester geistiger Kraft und künstlerischer Energie. Und dieser konstante elektrische Strom, der zwischen Dirigenten und Orchester wirkt und waltet, hält auch die Hörer dauernd in Athem. Daher die grosse, unmittelbare Wirkung. Nicht allein aus musikalischen Gründen wurde das Konzert mit Richard Wagner's gewaltigem Kaisermarsch eingeleitet. Es war der Jubelruf, den auch die Kunst der Töne dem jungen Kaiser, der frohen Hoffnung Deutschlands, entgegen sandte. Von sonstigen Orchesterwerken kamen ausser der Ouvertüre zur „Zauberflöte" und Fr. Schubert's herrlicher C-dur Sinfonie noch die Variationen über ein Haydn'sches Thema von Brahms zur Aufführung. Letztere sind eins der schönsten Orchesterwerke dieses Komponisten. Zu welch' einem blühenden Rankenblumen entfaltet sich an dem scheinbar dürren Stamm des Themas Laub, Blüthe und Frucht! Und wie wundervoll ist das Werk instrumentirt, wie individuell jedes einzelne Instrument behandelt! Allerdings ist die harmonische und rhythmische Freiheit in den Variationen so gross, dass man bei erstem Hören nur mit den Noten des Themas vor Augen dem Spiel der üppigen Phantasie des Komponisten zu folgen und den Stamm in dem Rankenwerk noch wahrzunehmen vermag. Als Solist trat diesmal **Eugen d'Albert** auf. Er spielte Beethoven's G-dur-Klavierkonzert. Ist es noch nöthig zu sagen, wie er es spielte, und wie das Orchester unter Bülow's Leitung die Begleitung ausführte? Die Hörer waren in hellem Jubel. Die Kadenzen d'Albert's sind kleine Kabinetstücke geistvoller Detailarbeit an dem herrlichen Werk Beethoven's.

Frl. **Clara Doppe**, eine bisher in Berlin unbekannte Sopranistin, gab am 17. Oktober in der Singakademie, von dem Pianisten Herrn **Joh. Döbber** unterstützt, ein Konzert. Sie besitzt nicht gerade eine glänzende Stimme, indem ihr Ton leicht verschleiert ist, aber doch recht sehr gute Eigenschaften. Zunächst hat sie etwas Tüchtiges gelernt, und dann besitzt sie guten künstlerischen Sinn und viel Temperament, so dass man mit Interesse ihren Vorträgen folgt. Ausserdem sind Intonation und Textaussprache nur zu loben. Am meisten erwies sich das Können der Sängerin in der schweren Arie aus J. S. Bach's Johannespassion, während sich im Vortrage der gut gewählten Lieder Geschmack und Empfindung kund gab. Herrn Döbber's Klaviervorträge befriedigten nicht ganz. Die Technik liess oft zu wünschen übrig.

Am 18. Oktober konzertirte der junge holländische Pianist Herr **Max van de Sandt**, ein Schüler Gernsheim's und Liszt's, in der Singakademie. In der Vorführung der beiden Beethoven'schen Sonaten Op. 109 und 111 hatte er sich eine Aufgabe gestellt, die weniger eine sichere Technik als ein reiferes Verständniss und Empfinden beanspruchten. Alles Technische kam mit grosser Sauberkeit zu Gehör, ausserdem besass Kraft und Ausdauer nicht nach, aber noch fehlte das Beste, was nur mit den Augen des Genies zwischen den Zeilen zu lesen ist. In den gewählten kleineren Stücken von Brahms, Chopin und Henselt war dieser Mangel weniger fühlbar, obgleich auch hier besonders Chopin mehr Poesie als Bravour erfordert hätte. Doch ist bei der Jugend des Herrn van de Sandt noch auf eine geistige Steigerung zu hoffen. Ein beachtenswerther Virtuose ist er bereits.

In der Aufführung von Händel's „Judas Maccabäus" durch den **Stern'schen Gesangverein** unter der umsichtigen Leitung des Herrn Professor Rudorff erwies sich der neue Philharmonie-Saal auch für Chor- und Sologesang-Aufführungen günstig. Die Stimmen klangen prächtig. Der treffliche Chor leistete Vorzügliches, desgleichen die Solisten, Frl. Schauenil, Frl. Schmidtlein, Hr. Niemann und Hr. Staudigl. Unser berühmter Heldentenor war sehr frisch bei Stimme und gab dem Volkshelden und Erretter das nöthige heroische Gepräge.

Am 20. Oktober fand das Konzert (mit Orchester) des Pianisten Hrn. Emil Sauer in der Singakademie statt. Schnell ist es dem jungen Künstler gelungen, sich in die Reihe der ersten Vertreter seines Instrumentes zu stellen, und auch diesmal bot er uns

giebige Gediegenheit, seine gewaltige Technik seinen grossen Ton, seine nie ermüdende Kraft zu bewundern. Aber noch braust und gährt es in ihm, noch steckt er in der Sturm- und Drangperiode noch hält er die Besiegung mächtiger Schwierigkeiten, mit einem Wort das Virtuosenthum für das Höchste in der Kunst. So überbietet er sich oft in der Kraft und schlägt mehr Klavier, als dass er es spielt. Hier wird die Zeit wohl ein Übriges thun. Mit der Vorführung zweier selten hier gespielter Werke, Chopin's Variationen über ein Thema von Halévy (Op. 12) und dem Rondo Es-dur (Op. 29) von Mendelssohn erwarb sich Hr. Sauer im Verdienst und den lebhaften Dank der Hörer. Weniger, viel weniger mit dem doch recht trockenen, phrasenhaften Klavierkonzert in c moll von St. Saëns und gar der C-dur Fantasie Op. 56 von Tschaikowsky, einem stillosen Werk, fast roh und brutal zu nennen. „O Freunde, nicht diese Töne!"

Das erste Montags-Konzert der Herren Dr. Hans Bischoff und W. Hellmig am 22 Oktober in der Singakademie erfreute sich wieder der Theilnahme unseres Publikums. Es wird hier für einen sehr mässigen Preis recht Gutes geboten. Kiels schönes, würdiges c-moll Klavierquartett, Mozarts Klarinetten-Klaviertrio und zwei Stücke für Violine und Klavier von Alb. Becker, eine Romanze in a-moll und ein Scherzo in h-moll, kamen durch die Konzertgeber und die Herren Kammermusikus Gentz, Philippen, Huth und Ebert zu sorgfältiger Ausführung. Als Sängerin wirkte unsere treffliche Frau Schultzen von Asten mit. Sie sang drei zierliche Sachen von Iccuard, Massenet und Bizet, sowie 7 neue kurze Gesangswalzer von Seymann Rheineck. Letztere sind ganz hübsch, aber etwas farblos und zaghaft für Tanzlieder.

Ein ganz ähnliches Unternehmen sind die im vorigen Winter eingeführten Sammermusik-Abende unseres vortrefflichen Pianisten Hrn. Franz Rummel, von denen der erste am 23. Oktober in der Singakademie stattfand. Durch den Umzug in diesen Saal hat das Unternehmen in jeder Beziehung gewonnen, denn es klingt ja unbestreitbar nirgend in Berlin so gut als dort. Herr Rummel wurde von dem Violinisten Hrn. H. Schuster und den Herren Kammermusikern Wolter, Ad. Müller, Dechert, Bode, Schubert, Littmann und Valerius auf's wirkungsvollste unterstützt. Das Hauptwerk des Abends war Fr. Schuberts leider selten im Original gehörtes ganz wundervolles Octett für Streichquintett, Klarinette, Horn und Fagott. Es wurde sehr gut zu Gehör gebracht, namentlich verdienten die drei (zuletzt angeführten) Bläser alles Lob. Hr. Littmann brachte noch mit Hrn. Rummel Beethovens kleine Hornsonate (Op. 17, die sogenannte Sonate für „alle" Instrumente) zur Ausführung, sich als sicherer, geschmackvoller Bläser erweisend. Ein neues Klavier-Trio von Ed. Schütt, einem in Wien lebenden noch jungen Deutschrussen, erfreute durch gesunde Melodik, gute Form und Faktur und frischen Fluss. Es ist keine Grübelei und kein hohles Scheinwesen darin, der Komponist giebt sich treu und ehrlich, etwas an Mendelssohn erinnernd. Die Sängerin des Abends, Frl. Laura Friedhaim von der Dresdener Hofoper, hat eine schöne Stimme und etwas Tüchtiges gelernt, singt nur die Lieder zu bühnenmässig und ist in der Wahl derselben nicht sorgsam genug. Vieles gehörte nicht dorthin, es war zu leichte und seichte Waare. Herr Rummel bewährte sich wieder als vorzüglicher Kammermusikspieler voll Diskretion und Geschmack.

Am 25 Oktober gab unser Josef Joachim mit seinen vorzüglichen bisherigen Genossen, den Herren Professoren de Ahna, Wirth und Hausmann den ersten diesjährigen Quartett-Abend. Das Programm war den drei grössten Meistern des Streichquartettes, Haydn, Mozart und Beethoven, nach guter, ehrwürdiger Sitte gewidmet. Was soll man Neues zum Lobe dieser unvergleichlichen Künstlervereinigung sagen? Sie sind einzig in ihrer Art, bisher unerreicht, geschweige gar übertroffen. Freuen wir uns ihrer, solange der hohe Genuss, sie hören zu können, uns gegönnt ist.

Theobald Rehbaum.

Der 5. Vortragsabend der Vereinigung für Kammermusik fand am 25. Oktober im Saale des Architektenhauses statt. Das Programm enthielt Brambachs Trio op. 1 No. 1, Rubinsteins Sonate op. 13 für Geige und Klavier und Rheinbergers Quartett op 38. Diese Wahl bekundet die ernste, gediegene Haltung, durch welche sich diese Konzerte auch im vorigen Winter ausgezeichnet haben. Von Rheinbergers Quartett hörte ich nur den ersten Satz. Dieser fesselt durch lebensvolle Themen, geschickte Verarbeitung derselben, glückliches Ebenmaass und schöne Klangwirkung. Die 4 Künstler, die Herren Papendick (Klavier), Holtzhauer (Violine), Krulle (Viola) und Düwell (Violoncell) bieteten im Zusammenspiel mehr Erfreuliches, und den Eindruck, den das Trio und das Quartett hinterliess, war ein durchaus künstlerischer. In der Sonate von Rubinstein stand der Geiger allerdings dem Pianisten an Sicherheit und Bewältigung der rhythmischen Schwierigkeiten, an Kraft und Ausdruck erheblich nach. Der schöne Flügel von Duysen entfaltete unter den Fingern des Pianisten eine wunderbare Kraft und Fülle, fast zu gross für die Raumverhältnisse des kleinen Saales.

E. Eccarius.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Leipziger Pianofortefabrik Fischer & Fritzsch hat sich auf der Internationalen Ausstellung für Industrie, Wissenschaft und Kunst zu Brüssel mit ihren Instrumenten (einem Flügel und zwei Pianinos) die goldene Medaille errungen.

— Das Direktorium des Allgemeinen Deutschen Musikvereins hat an Stelle des verstorbenen Prof. Dr. Karl Riedel den General-Intendanten Herrn Hans von Bronsart in Weimar als Vorsitzenden des Vereins gewählt und Herr v. Bronsart

hat die Wahl angenommen. An seine Stelle ist Hofkapellmeister Dr. Lacert in den Gesammtvorstand berufen worden.

— Peter Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad“ hat bei ihrer ersten Aufführung im deutschen Landestheater zu Prag am 30. September einen ganz glänzenden Erfolg erzielt. Nicht nur die Prager, sondern auch die Wiener Blätter brachten über die Oper des leider zu früh der Kunstwelt entrissenen Dichter-Komponisten und über ihre Aufführung am deutschen Landestheater begeisterte Artikel, welche übereinstimmend den „Barbier von Bagdad“ nächst Wagner's „Meistersingern“ für die beste komische Oper Deutschlands erklären. Hätte nur der beklagte, bescheiden liebenswürdige Cornelius diese Triumphe seiner Oper erleben können!

— Vor kurzem wurde dem hiesigen Rechtsanwalt Dr. Richard Eisenmann, welcher schon Jahre lang im physikalischen Institut unter Leitung von Helmholtz arbeitet, ein Patent auf eine „elektromagnetische Mechanik an Flügel und Pianino zur Verlängerung einzelner Töne, sowie zur Nachahmung des Klanges anderer Instrumente“ ertheilt. Die Erfindung des Herrn Eisenmann, welche inzwischen wesentlich vereinfacht und verbessert worden ist, dürfte geeignet sein, das allgemeinste Aufsehen zu erregen. Die Idee, ein Tasten-Instrument zu erfinden, an welchem man jeden Ton nach Belieben fortdauern und durch mehr oder weniger Druck anwachsen oder abnehmen lassen könne, ist allerdings nicht mehr neu. Dr. Florenz Friedrich Chladni, der Begründer der Akustik als Wissenschaft, und seltsamer Weise von Beruf ebenfalls Jurist, hat bereits im Jahre 1800 dahin zielende Versuche allerdings auf völlig anderem Wege und ohne Elektricität angestellt, welche zum Bau seines Clavicylinders führten, eines Instrumentes, dessen Hauptbestandtheile eine Tastatur und ein Glascylinder bilden. Mit diesem Clavicylinder konnte bereits der Ton vom pianissimo zum fortissimo gesteigert und in einer beliebigen Stärke fortdauernd gehalten werden. Das Klavier, das Pianoforte und der Flügel, wie überhaupt alle Instrumente, auf welchen der Klang nicht durch Reibung, sondern durch Anschlag hervorgebracht wird, haben jene Eigenschaft nicht, so dass man Bindungen, synkopirte Noten und lange Aushaltungen, wo der Ton nach dem ersten Angeben an Stärke zunehmen oder mit gleicher Stärke fortdauern sollen, nicht darauf vortragen kann. Mit der Dr. Eisenmann'schen Erfindung ist diese schwierige Aufgabe nunmehr in befriedigender Weise gelöst worden. Um den Ton in der ursprünglichen Stärke zu erhalten oder ihn anschwellen zu lassen, wird die Bewegung der Saiten durch Elektromagnete mit intermittirendem Strome unterhalten. In dem Augenblicke, wo ein besonderes Pedal und eine Taste angeschlagen wird, fliesst ein Strom durch den zugehörigen Elektromagneten, welcher anzieht und wieder loslässt, wie die Saite selbst Schwingungen macht. Das eingestrichene a schwingt in der Sekunde bekanntlich 440 mal, das zweigestrichene 880 und das dreigestrichene 1760 mal. Wird das dreigestrichene a angeschlagen, so muss also der Strom 1760 mal unterbrochen werden. An Stelle von Stimmgabeln, welche anfänglich zum Zweck dieser Stromunterbrechungen von dem Erfinder angewandt wurden, ist hier eine andere bedeutend vereinfachte ungemein sinnreiche Einrichtung getreten. Das besondere Pedal, welches zu dem gewöhnlichen Pedal hinzutritt, steht selbstverständlich mit der Batterie und dem Elektromagneten in Verbindung. Die Elektromagneten sind an einer Leiste oberhalb der Saiten angebracht. Diese Leiste mit den Elektromagneten ist verstellbar, und die Klangfarbe ändert sich je nach der Stelle, wo die Anziehung der Elektromagneten stattfindet. Über der Mitte der Saiten angebracht, tritt die Klangfarbe des Violoncellos und der Flöte ein; je weiter von der Mitte entfernt, um so mehr bleibt die Klangfarbe des Klaviers erhalten. Diese elektromagnetische Mechanik kann an jedem vorhandenen Flügel und Pianino angebracht werden. Erforderlich sind nur die Elektromagneten, eine Batterie von vier oder fünf Elementen, ein Pedal und die Vorrichtung zu den Stromunterbrechungen. Ist auch die elektromagnetische Mechanik am Instrument angebracht, so kann man doch, ohne dieselbe in Wirksamkeit zu setzen, in der gewohnten Weise auf demselben spielen. Gesetzt aber, man will einen Ton vom pianissimo zum fortissimo anschwellen oder in unveränderter Stärke bestehen lassen, so drückt man nur auf die betreffende Taste und auf das neue Pedal. Durch den geringen oder stärkeren Druck auf das letztere wird selbstverständlich die Stärke des Tones nach dem Ermessen des Spielers bestimmt. Was also dem Juristen Chladni vor fast 100 Jahren vorgeschwebt hat, ein Tasten-Instrument, auf welchem man jeden Ton nach Belieben fortdauern oder mehr oder weniger anwachsen oder abnehmen lassen kann, scheint nunmehr durch einen anderen Juristen mit Hilfe der Elektricität praktisch verwirklicht worden zu sein. (Voss. Ztg.)

(Ich hoffe demnächst meinen Lesern einen Bericht über das Instrument aus eigener Anschauung geben zu können. E. B.)

— Die Klindworth'sche Musikschule veranstaltet jeden Mittwoch sogenannte Empfangsabende, in denen theils die Lehrer, theils die vorgeschritteneren Schüler einem geladenen Hörerkreise ausgelesene Werke unserer Klavier-, Violin- und Gesangsliteratur vorführen. Am ersten Abend spielte Herr Professor Klindworth u. a. Liszt's Präludium und Fuge über den Namen Bach und im Verein mit Herrn Felix Meyer die Rhapsodie Hongroise, für Klavier und Geige, von Josef Joachim, in vollendeter Weise. Am zweiten Abend hörten wir den vortrefflichen Pianisten, Herrn Dr. Jedliczka, ehemals Schüler Klindworth's, jetzt Lehrer an seiner Musikschule. Er spielte Stücke von Beethoven, op. 78, Chopin, Rubinstein, Tschaikowski und Liszt technisch vollendet und meisterhaft im Ausdruck.

— Die zur Zeit Matthesons blühende Oper in Hamburg fand unter den Geistlichen manche Gegner, sie eiferten sogar von der Kanzel gegen die Neuerung und besonders that sich ein gewisser Johann Winkler in der Verurtheilung der Opern und Opernaufführungen hervor. Ueber diesen Opernkampf sagt

hat der neuerdings vielgenannte Dr Geffken im dritten Bande der Zeitschrift für Hamburgische Geschichte (1851) interessante Einzelheiten mitgetheilt.

— Liszt-Stiftung. Am Montag den 22. Oktober, dem Geburtstage Franz Liszt's, fand in Weimar die konstituirende Versammlung der „Liszt-Stiftung" statt. Diese Stiftung wurde von der Fürstin Marie Hohenlohe begründet, welche dem Fonds 80 000 Mk. widmete. Zweck der Stiftung ist die Unterstützung talentvoller Musiker und Klaviervirtuosen und auch durch das Alter invalid gewordener Musiker. Als Kurator fungirt der Grossherzog von Weimar. Sitz der Stiftung ist jenes Haus in Weimar, in welchem Liszt lebte und worin auch zugleich das Liszt-Museum untergebracht ist.

— Aussergewöhnlich schöne aufs feinste ausgeführte Einzel- und Gruppenaufnahmen von Darstellern der letzten Bayreuther Festspiele sieht man in dem photographischen Schaukasten, Unter den Linden und Charlottenstr. Ecke, die aus dem durch seine vorzüglichen Leistungen rühmlichst bekannten Atelier des Hofphotographen Höffert (Berlin u. Dresden) hervorgegangen sind.

— Das berühmte Thomas-Orchester aufgelöst und zerstreut! So lauten jetzt die Ueberschriften langer Artikel in New Yorker Zeitungen. Die Ursache, warum dieser Pionier klassischer Musik in Amerika sein Orchester entlassen hat, ist die vermehrte Konkurrenz in seinem bisherigen Konzertlokal „Steinway Hall", in welchem auch Seidl mit dem Metropolitan Opernhausorchester und Gericke aus Boston mit seinem Symphonieorchester eine Reihe von Konzerten veranstalten. Auch noch andere Konzerte finden im Steinway'schen Saale statt, weil er der grösste und akustisch beste Konzertsaal New Yorks ist. Derselbe soll auch Thomas verweigert worden sein, wie es heisst. Der tüchtige Dirigent wird diesen Winter die Oper von Thurber's Operngesellschaft dirigiren. Dass dieser Fall nicht nur in New York, sondern auch in anderen Städten, wo Thomas mit seiner Kapelle konzertirte, schmerzlich bedauert wird, davon geben alle uns zugegangenen Zeitschriften durch lange Klageartikel Zeugniss.

— Die russische Operngesellschaft gab dieser Tage in der Royal Albert Hall zu London ihr erstes Konzert, dessen Programm ausschliesslich Nummern aus Opern von Glinka und anderen russischen Komponisten umfasste. Die Mitglieder des Chores erschienen im Nationalkostüm. 48 Damen trugen auf 24 Konzertflügeln Cowen's „Caprice concertante" und eine Polonaise von Glinka vor und ihre Leistungen wurden von dem zahlreichen Publikum durch stürmischen Beifall ausgezeichnet.

— Das Piano- und Musikaliengeschäft der Firma Wm. Rohlfing in Milwaukee gehört zu den grössten und bedeutendsten der Vereinigten Staaten Nord-Amerika's. Die Firma wird jetzt ein neues Geschäftshaus beziehen, das in Bezug auf seine Einrichtungen und seine Ausdehnung bisher wohl unerreicht dastehen dürfte. Im ersten Stock befinden sich das ausgedehnte Musikaliengeschäft, im zweiten das Klaviermagazin, mit dem ein Musiksaal, 65 Fuss breit und 79 Fuss lang, zu kleinen Konzerten bestimmt, verbunden ist. Ein Fahrstuhl vermittelt den Verkehr zwischen den einzelnen Stockwerken.

Kottbus. Am 1. Oktober feierte der Organist der hiesigen Oberkirche, Ch. Weise, sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum. Fast die volle Amtszeit hat derselbe in hiesiger Stadt in dieser Stellung verlebt und sich durch seine Treue und Begabung das Vertrauen, die Anerkennung und Hochachtung seiner Vorgesetzten wie Mitbürger zu erwerben gewusst. Am Jubiläumstage, früh um 5 Uhr erschien die Stadtkapelle vor der Wohnung des Jubilars und leitete die Feier durch einen Choral und vier grössere Musikstücke ein. Um 9 Uhr kamen der Superintendent Ebeling, Archidiakonus Vierkorn, der Bürgermeister und der königliche Baurath als Vertreter des Gemeindekirchenraths. Ersterer hielt eine herzliche Ansprache, worauf Pastor Vierkorn nach einigen Worten als Geschenk des Gemeinde-Kirchenraths eine schöne goldene Uhr mit schwerer Kette überreichte. Den Tag über wollte die Zahl der Gratulanten kaum enden. Herr Weise blickt auch auf eine reichgesegnete, ausserordentliche Wirksamkeit zurück. Was er zur Pflege und Hebung der Musik in hiesiger Stadt gewirkt, ist allgemein bekannt. Namentlich als Klavierlehrer hat er sich weithin grossen Ruf erworben.

(Leider habe ich von dem Jubiläum des Herrn Weise, meines einstigen und ersten Lehrers der Komposition zu spät erfahren und kann ihm demzufolge nur nachträglich zu seinem Ehrentage, treu gedenkend der Anregung und trefflichen Unterweisung, welche ich durch ihn empfangen, herzlich Glück wünschen. Möge er auch noch viele Jahre in körperlicher und geistiger Frische der Liebe seiner Gemeinde und seiner zahlreichen dankbaren Schüler zu erfreuen haben.)

E. B.

Bücher und Musikalien.

Die „**Neue Musik-Zeitung**" (vormals P. J. Tonger) gilt seit langer als die gelesenste und beliebteste Musikzeitung im Publikum. Sie hat diesen Ruf auch in dem neuen Verlage von C. Grüninger in Stuttgart aufs glänzendste bewährt und ist heut wie früher der stets freudig begrüsste Gast im häuslichen Kreise, bei allen Freunden der Tonkunst. Redaktion und Verlag (letztere ruht in den bewährten Händen Aug. Reisers), leisten in der That Vorzügliches, geradezu Staunenswerthes, wenn man den geringen Abonnementspreis von 80 Pf. pro Quartal in Betracht zieht. In gefälligster Form belehrend, anregend, unterhaltend, wendet sich die „Neue Musik-Zeitung" an das grosse Publikum, an alle, die die Musik lieben und im Reiche der Töne Erhebung und Erquickung nach der Prosa des täglichen Lebens

suchen biographische Artikel, launig geschriebene musikalische Novellen und Erzählungen, kleine humoristische Plaudereien, Skizzen aus der Tagesgeschichte, Erinnerungen u. s. w., als Beilagen Kompositionen, ein Musiker-Lexikon, eine illustrierte Musikgeschichte, — der Inhalt ist in der That so reich, die Form in der er geboten wird, durchweg so frisch und gesund, dass jeder, ob Künstler oder Laie, der die Zeitung zur Hand nimmt, Anregung und Belehrung daraus schöpfen wird, und die Redaktion mit freudiger Genugthuung das Bewusstsein empfinden kann, mit ihrem Blatt einen Mittelpunkt, eine echte Heimstätte für populäres musikalisches Leben geschaffen zu haben.

Wie die „Neue Musik-Zeitung“ an die Grossen, so wendet sich die „Musikalische Jugendpost“, die im selben Verlag unter Redaktion von L. Hallborn erscheint, an unsere Kleinen, an die musiktreibende Jugend. In herzerfrischender Kindlichkeit und Naivetät, aber immer von dem Grundsatz ausgehend, dass für die junge Welt das Beste nur gerade gut genug ist, kommt die Jugendpost mit ihren reizenden, vielseitigen, ernsten und heiteren Inhalte, der selbst den trockenen, spröden Lehrstoff in eine unterhaltende Form zu kleiden weiss, in bunter Ausstattung zu unseren jungen Musikbeflissenen und wer es nur öfter beobachtet hat, wie eifrig die kleinen Hände nach dem Blatte greifen, wie begierig der Inhalt aufgenommen wird, der muss die Ueberzeugung gewinnen, dass die „Jugendpost“ es versteht, die Saiten des Kindergemüths zu treffen und in erwünschter Weise in den jugendlichen Seelen die Lust zur Musik, die Pflege des Schönen und Edlen zu wecken und zu nähren.

C. Haase. Die Singhnovel. Leitfaden für den praktischen Gesangunterricht. Leipzig, C. A. Koch.

Ein kleines, fesselnd und gewandt bei grosser Sachkenntniss geschriebenes Werkchen, welches die elementaren Bedingungen zur Kunst des Gesanges behandelt und auch zum Selbstunterricht zu verwenden ist. Es enthält: Entstehung des Tones, Erklärung der menschlichen Organe zur Erzeugung des Tones, Stimmgattungen, Ansatz und Tonbildung, Gehör, Aussprache, Vortrag u. s. w., alles in kurzen, klarer Sätzen erläutert. Durch diese schlichte, jedem Laien verständliche Darstellungsweise und seine richtigen Principien empfiehlt sich das kleine Heft aufs beste.

Winke und Rathschläge

Bekanntlich hat unser Kaiser vor kurzem ein neues Exerzier-Reglement für die Infanterie eingeführt, von dem man annehmen darf, dass es eigenster Entschliessung des trotz seiner Jugend in militärischen Dingen so wohl erfahrenen Fürsten entsprungen ist. Der Paragraph 4 dieses Reglements lautet:

4) Anhaltendes Ueben eines und desselben Gegenstandes ermüdet Geist und Körper. Es bedarf daher der Abwechselung in den Uebungen. Auch muss die Dauer und Art derselben den Kräften der Mannschaft angepasst werden, die sonst unvermeidliche Nachlassen höchster Anspannung gefährdet die Disziplin.

Schon diese wenigen Zeilen kennzeichnen den pädagogischen Geist, den das neue Reglement beseelt. Möchte sich doch jeder Lehrer dieselbe zur Richtschnur dienen lassen, um in dem Schüler jene Lust, Freudigkeit und Frische rege zu erhalten, ohne die kein sicherer Fortschritt weder in der Kunst noch in der Wissenschaft zu erzielen ist. Es wäre zu wünschen, dies Reglement würde auch den Leitern gewisser Musikschulen zur strengsten Beachtung empfohlen, Schulen, in denen die Schüler oft Monate lang mit ein und demselben Stücke gequält werden, so dass sie in körperliche und geistige Theilnahmslosigkeit versinken. E. B.

Anregung und Unterhaltung

Die falsche Interpretation von telegraphischen Chiffern hat schon oft Anlass zu lustigen Missverständnissen gegeben. Heute lacht man in Wien über ein solches Vorkommniss, welches einen berühmten Opernsänger aus dem Nichts erstehen liess. Das Wiener Fremdenblatt schreibt darüber: Es wird Leute geben, die darüber nicht wenig erstaunt sein werden, dass in Wien ein Opernsänger existirt, welcher Roemisch heisst. Noch verwunderlicher aber wird es denselben erscheinen, wenn sie erfahren, dass dieser Herr Roemisch vorgestern bei dem Hofkonzert mitgewirkt hat. So aber steht es deutlich in der telegraphischen Mittheilung eines Berliner Blattes zu lesen. Da heisst es nämlich über das Programm des Konzertes: „Wolfram's Gesang aus „Tannhäuser“ — Herr Reichmann; Franz Schubert's „Der Kreuzzug“ und Mozart's Wiegenlied“ — Frau Papier; Richard Wagner: Scene aus „Lohengrin“: Die Gralserzählung — Herr van Dyck und Roemisch. Zweite Abtheilung: Wagner, Vorspiel zu Parsifal: Orchester. Marschner's Arie aus „Der Vampyr“ — Herr Winkelmann. Scene aus Wagner's „Tannhäuser“ — Herr Roemisch. Zweiter Akt 14. Scene — Frau Materna etc.“ Der mysteriöse Herr Roemisch hatte also nach dem zitirten Telegramm bei diesem Konzerte zweimal zu singen, einmal indem er in Gemeinschaft mit Herrn van Dyck die Grals-Erzählung zum Besten gab, während er später hin eine Scene aus dem „Tannhäuser“ zum Vortrag brachte. Wer ist nun dieser Herr Roemisch? werden Viele fragen. Die Antwort darauf ist, dass Herr Roemisch durch die Tücke des Telegraphendrahtes zum Wiener Hofopernsänger und zum Mitwirkenden bei dem zu Ehren des Kaisers Wilhelm veranstalteten Festkonzerte ernannt worden ist. Der amtliche Telegraph kennt nämlich die römische Ziffer „II“ nicht und drückt dieselbe umschreibend durch die Bezeichnung „Römisch zwei“ aus. Es wurde also im Text der Depesche telegraphirt: „Roemisch zwei

Abtheilung" und „Roemisch aus Akt" und aus diesem Text glücklich herausgefragt ist der bisher gänzlich unbekannt gebliebene Sänger Roemisch zu der unverhofft hohen Ehre gelangt, bei dem Konzert neben den hervorragendsten Kunstkräften des Wiener Operntheaters mitwirken zu dürfen.

Antworten

E. Sch. Burgsteinfurt. Besten Dank. Bitte prüfen Sie doch einmal die in meiner „Methodik des Klavierunterrichts" dargelegte Anschlagslehre.

G. M. Paris. Herzlichen Dank und Gruss.

W. R. Dresden. Empfangen, kommt bald zum Abdruck.

R. F. Der Compagnon heisst Kliegmann, die Fabrik befindet sich Köpnickerstr. 175.

L. H. R. Leipzig. Der Kreis war das Zeichen für das tempus perfectum und galt 3 Semibreves. Die Dreitheilung war also das Ursprüngliche, nicht die Zweitheilung. — Dissonanz ist nicht durch Misklang wiederzugeben. In der Musik giebt es keine Misstöne. Dissonanz heisst „Auseinandertönen." Der alte Nikomach (2. Jahrh. nach Christi) sagt in seiner Anleitung zur Harmonik, dass Consonanzen wenn sie zusammen angeschlagen würden, dergestalt untereinander sich vermischten, dass sie gleichsam zu einem Tone würden. Dissonanzen aber erscheinen gleichsam gespalten und nicht untereinander sich vermischend.

L. F. Budapest. Herr Kupke, Erfinder des Handleiters, wohnt hier Chausseestr. 23, der Erfinder des Apparates für die Technik der Finger, Herr Möller lebt in Altona.

E. H. Annecy (Savoyen). Jahrgang I ist nicht mehr vollständig. Wegen des Preises der übrigen Jahrgänge wird Ihnen die Expedition schreiben. An Mademoiselle B. P. in Paris sende ich Probe-Nummern. Für Ihre freundliche Theilnahme herzlichen Dank.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

In der am 9. Oktober abgehaltenen ausserordentlichen General-Versammlung wurde zunächst der Antrag des Vorstandes auf die Ausscheidung Berlins aus dem Verbande deutscher Musiklehrervereine zum Beschluss erhoben. Sodann fand eine Vorbesprechung statt über verschiedene Vorschläge des Vorstandes zur Abänderung der Statuten. Dieselbe wurde eingeleitet durch den Bericht der in der vergangenen Sitzung gewählten Kommission. Der erste zur Diskussion gestellte Punkt betraf eine Verringerung der Anzahl der periodischen Vereinssitzungen; die Versammlung nahm dieser Frage gegenüber eine ablehnende Stellung ein. Dagegen zeigte man sich dem Antrage geneigt, das Jahrbuch abzuschaffen. Es wurde ferner allgemein als wünschenswerth bezeichnet, dass ein Paragraph des Statuts festgestellt würde, welcher die Verwaltung der Bibliothek definitiv einem Mitgliede des Vorstandes zuweise, dass der erste Schriftführer und der Rendant Gratifikationen erhielten, und dass dem Vorstande dringlichenfalls das Recht zustände, Rekonvaleszenten eine Reiseunterstützung zu gewähren. Die Kommission wird die sämmtlichen in Frage kommenden Ansichtspunkte nochmals durchberathen und die auf dieselben bezielenden Anträge des Vorstandes für die endgültige Entscheidung in der Novembersitzung formuliren.

Die Tagesordnung für die statutenmässige Generalversammlung im November ist uns bis zum Schluss der Redaktion nicht zugegangen.

Emil Breslaur.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 22 | Berlin, 15 November 1888 | XI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M., direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 Pf. für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Carl Philipp Emanuel Bach
und seine Berliner theoretischen Freunde
Zum 14. Dezember 1888.

Von **Anna Morsch.**

Man verketzert unsere unruhige, treibende, hastende Zeit so gern als oberflächlich, materiell eigennützig und gewinnsüchtig — mag sie noch so sehr an diesen Uebeln kranken, es geht dennoch ein Zug tiefer Poesie durch sie hindurch, der versöhnend seine grünen Ranken über ihre Ausschreitungen breitet. In keiner Epoche war man in gleicher Weise bedacht, versunkene Kunstschätze zu heben, vergangene Herrlichkeiten wieder ans Licht zu ziehen, Zusammenbrechendes zu stützen und grossen Todten Ruhmesmale über den eingesunkenen Gräbern aufzurichten, als in der heutigen. Auch das Sichten und Gruppiren, das Suchen nach historischer Wahrheit und Gerechtigkeit, die Klarlegung der Bedeutung vergessener Künstlergestalten, die von einer undankbaren Mit- oder Nachwelt verschüttet wurde — Alles ist ein Stempel unserer Zeit.

Diesem zeitgemässen Streben kommt auch dem Träger obigen Namens zu Gute. Philipp Emanuel Bach, dem wir zu seinem 100jährigen Todestage ein Erinnerungsblatt auf den Grabhügel legen, genoss das zweifelhafte Glück, zu seinen Lebzeiten über Verdienst gepriesen zu werden, — man hatte seinen grossen Vater über ihn vergessen. Für diese Vergötterung rächte sich das nächste halbe Jahrhundert. Als das Verständniss für die unergründliche Tiefe der Werke seines Vaters mehr und mehr lebendig ward, warf man den angebeteten Sohn von seinem Thron und überwies ihn der historischen Rumpelkammer, der Vergessenheit. Unsere heutige Zeit müht sich, auch diese gestürzte Denksäule wieder aufzurichten und für Ph. Em. Bach den rechten Platz in der Kunstgeschichte aufzufinden. Und dieser Platz ist ein ehrenvoller, bleibender, wenn sein Denkmal auch nicht in erster Reihe neben den Heroen der Tonkunst steht. Dieser Auserwählten, die als Marksteine klar und hell durch alle Zeiten leuchten, sind ja nur Wenige. Ph. Em. Bach aber gehört zu jenen muthigen Pionieren, die, fühlend, dass ihnen die Kraft zum höchsten Orplid versagt war, mit harter Entsagung den Weg zu klimmen, weniger mühsam zu öffnende Thäler einschlugen und der Kunst als ernste gewissenhafte Jünger in beschränktem Kreise dienten. Seine Büste gehört vornehmlich in's Zimmer unserer Pianisten, er ist der Bahnbrecher der modernen Technik, er leitete aus den verschlungenen Pfaden der Polyphonie in den homophonen Styl ein, er ist der Schöpfer der Sonate, er machte die Tonkunst durch leichtere Verständlichkeit und Aufführbarkeit populär, — freilich macht man ihn dafür auch für das Eindringen des Dilettantismus verantwortlich.

Sucht man das Bild dieses Mannes in der Geschichte, besonders in Hinsicht auf sein privates Leben, so sind im Ganzen nur wenig Daten zu verzeichnen. Nach Beendigung seiner Studien und einem kurzen Aufenthalt in Frankfurt a. O. führte ihn ein Ruf Friedrichs II., der eben den Preussenthron bestieg, nach Berlin in die persönlichen Dienste des genialen, musikliebenden Herrschers. In seinen eigenen, ziemlich kurzen Notizen über seinen Ber-

ihrer Aufenthalt hat er es als eine besondere Ehre hervorgehoben, dass er das erste Flötensolo, welches Friedrich als König spielte, in Charlottenburg auf dem Flügel ganz allein begleiten durfte. Von dieser Zeit aber blieb er bis 1767 beständig in Berlin, dann folgte er einem vortheilhaften Ruf nach Hamburg, und dort, in behaglichster Lebensstellung, geehrt, gerühmt, als Lehrer, Dirigent und Komponist wirkend flossen ihm die Tage in ungetrübter Ruhe hin bis der Ruf zum Aufbruch an ihn erging. Wollen wir Eingehenderes über ihn wissen, müssen wir seine Zeitgenossen befragen und seine Werke [illegible] beide ergänzen das Bild des Sohnes des grossen Sebastian und runden es ab.

Dies Bild ist in seinen Hauptzügen bekannt. Weniger bekannt möchte der Kreis sein, in dem sich Bach während seiner Berliner Periode, die weitaus die interessanteste seines Lebens ist, bewegte und ähnlich die eigenartige, geistige und kritische Atmosphäre, die sich neben der vom König begünstigten Strömung für die italienische Musik hier selbständig Bahn brach und vollständig Schule bildend auftrat. Denn Burney's Urtheil über die Berliner Musik (Vergl. Nun Reise in Deutschland) „die Namen Graun und Quantz sind so heilig und wird mehr darauf geschworen, als auf Luther und Calvin ...... Denn obgleich hier in Ansehung der verschiedenen christlichen Religionsmeinungen eine völlige Toleranz herrscht, so ist doch derjenige der nicht graunisch oder quantzisch ist, vor Verfolgung nicht sicher" [...] ist durchaus einseitig und geradezu unwahr, so weit die Oper nicht in Betracht kommt. Bach's Stellung zu seinem Könige allein wirft dieses Urtheil um. Er bewahrte sich dem oft despotischen Herrscher gegenüber seine volle Selbständigkeit und sein eigenes, freies Urtheil, sein Schaffen zeigt sich nirgends von den Neigungen des Königs beeinflusst und wo es seine künstlerische Ueberzeugung gilt, da scheut er die freie Opposition nicht. Und wie er, gingen eine ganze Anzahl tüchtiger Musiker ihren eigenen Weg.

Ehe wir diesem Kreise näher treten, sei noch einer auffallenden Thatsache gedacht. Bach genoss unter seinen Kollegen eine fast ausnahmslose, neidlose Anerkennung; man ordnete sich seinem Urtheil und seinem Schaffen bedingungslos unter und während rings umher der lustigste Federkampf brannte und die Herren Theoretiker und Kritiker durchaus nicht zart mit einander umgingen, sondern oft recht gemütlich grob auf einander losschlugen, hatte man Bach eine Art Thron errichtet, von dem die Wogen des Zwiespalts zurückhalten und er wie eine Autorität über den Parteien schwebte. So wenig der Name seines grossen Vaters genannt wird, nur manchmal in scheuer Ehrfurcht erwähnt, so verschwenderisch ist man mit dem Lobe seines Sohnes, ja bei den Freunden gestaltet sich dieses Lob zur Ueberschwenglichkeit und Vergötterung. Einige herausgegriffene Citate mögen dies belegen. Als Reichardt, der spätere Kapellmeister Friedrichs des Grossen, Bach zum ersten Mal persönlich kennen gelernt, schreibt er an einen Freund: „Du weisst es, wie lange und wie sehr ich es wünschte, den grossen Bach ganz kennen zu lernen. Ich habe nun das Glück gehabt, ich eile, Dir davon zu erzählen, als mir die Schwäche meiner Feder vergönnt. Erwarte aber keine Ordnung, lasse Dir vielmehr den überströmenden Fluss meines übervollen Herzens gefallen." — Ueber seine Sonaten schreibt er: „in jeder ist sein Geist zu erkennen, Mannigfaltigkeit und unerschöpflicher Reichthum, jede hat etwas Besonderes, es wäre schwer zu sagen, welches die vortrefflichste wäre." Ueber eine Kirchenmusik und deren „herzerhebenden, ungekünstelten und natürlichen, Gesang": „Ich erstaunte darüber, wie sich dieser grosse Mann so sehr von seiner gewöhnlichen Höhe, die ihm so natürlich ist, wie dem Adler der Flug nahe bei der Sonne, hatte herablassen können und einen uns [...] simplen Gesang machen können." In ebenso enthusiastischem Tone spricht Reichardt über Bachs Spiel und sein freies Phantasiren: „Rührender, ergreifender, durch jede Anwendung des Genies hinreissenderes kann ich mir nicht denken." Forkel ruft einmal aus: „Auf die geringste seiner Schöpfungen ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ‚Ich bin Bach's!' und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihn zu stellen." — Als Burney in Hamburg war, schreibt er: „Gegenwärtig besitzt Hamburg keinen hervorragenden Tonkünstler, ausser Herrn C. Ph. Em. Bach, dieser gilt aber auch für eine Legion." Seinen Werken rühmt er „Geist und Originalität" nach. „Seine Chöre thun es den besten Chören in Händels unsterblichem Messias gleich." C. F. Cramer nennt ihn in seinem „Magazin für Musik" den „Unvergleichlichen", später in seinem ihm gewidmeten Nachruf „den einsichtsvollsten Kenner, den genauesten Beobachter der Regeln der Harmonie, der seines Gleichen nie gehabt. Seine Kompositionen sind Meisterstücke und werden unsterblich bleiben, wenn der Wust von modernem Klingklang längst vergessen sein wird. Die Tonkunst verliert an ihm eine der grössten Zierden, und sein Name wird ihr auf immer heilig sein."

Gleim sang bei seinem Tode:

„Aus unserer kleinen Welt voll, ach! so grosser Mängel
Ging in die grosse Welt und in's Konzert der Engel
Nun auch der Eine, Bach! — —"

Reichardt begleitete seinen Tod mit folgenden Strophen:

„Es bildete die [...] schaffende Natur
Jahrhunderte an diesem Manne,
In Kunstvollkommenheit erschien er nun.
Sie blickte tief ihm in die Seele
Und sah. — Schweig tief verehrend Muse!
Und sein Geschlecht erlosch mit ihm." — —

Und von Aberhunderten rühmenden Stimmen noch ein paar Strophen auf seinen Tod:

„Als Zeus zur Götterlust jüngst ein Konzert erwählte,
Fiel schnell ihm ein, dass zur Vollkommenheit noch eines fehlte.
Er sprach — und Bach entschlief! —"

In dieser Tonart liessen sich Zitate und Gedichte noch in grosser Fülle anführen. —

Zur Zeit, als Bach in Berlin weilte, schieden sich die Musiker in zwei scharf gesonderte Parteien. Die

dine gruppirte sich um den Hof, die italienische Oper und die Kapelle des Königs und hatte ihre Hauptvertreter in Graun und Quantz. Der erste war der Leiter der königlichen Oper und hatte mit seiner Anstellung als Kapellmeister die Verpflichtung jährlich zwei neue Opern zu schreiben. Der zweite, Quantz, war der Lehrer des Königs im Flötenspiel und nahm am Hofe und unter den Musikern eine Ausnahmestellung ein. Er bezog ein Gehalt von 2000 Thalern, leitete die Privatkonzerte des Königs, komponirte Flötenkonzerte für seinen königlichen Schüler, die dieser allen anderen vorzog. Er soll über 300 Konzerte und vielleicht ebenso viel Soli geschrieben haben, und es heisst, dass der König sie immer der Reihe nach durchgespielt habe und Quantz genoss das Vorrecht, bei den Aufführungen dem königlichen Flötenbläser ein Bravo zurufen zu dürfen. Unter den Berliner Musikern und besonders den Kapellisten, die an den Kammermusikabenden mitzuwirken hatten, von denen Leute wie Bach, Fasch, Nichelmann nur 300 Thlr. Gehalt bezogen, mochte mancher mit Neid auf den bevorzugten, ziemlich gefürchteten Günstling des Königs blicken; man hatte ihm den Spottnamen als „Papst der heiligen Musik“ beigelegt und aus Bachs Munde rührt folgende Räthselfrage her: „Welches ist das fürtrefflichste Thier in der preussischen Monarchie?“ „Das ist der Schosshund der Madame Quantz. Er ist so fürchterlich, dass sich sogar Mad. Quantz vor ihm fürchtet. Vor dieser aber fürchtet sich Herr Quantz und vor diesem selbst der grösseste Monarch, den die Erde besitzt.“ — So wird berichtet, dass der König über den Scherz herzlich gelacht habe und zu Marquis d'Argens gesagt: „Nun! Rush ja, lieber Marquis, dass Quantz die Geschichte nicht erfährt, sonst jagt er uns alle aus dem Dienst.“

Dieser Hofpartei ganz entgegengesetzt stand eine Gruppe von Musikern, die sich lebhaft mit den wissenschaftlichen Problemen der Musik beschäftigte und sich auf dem Gebiet der Theorie, der Pädagogik, der Temperaturverhältnisse und Aesthetik grosse Verdienste erworben hat. Die Hauptvertreter dieser Richtung waren Marpurg und Kirnberger, beides ein Paar grundgescheute, tüchtige Männer, deren allzeit bereite, schlagfertige Feder eine ganze Literatur theoretischer, kritischer und polemischer Schriften in's Leben gerufen hat. Schon Burney hatte gesagt, dass in Berlin mehr musikalische Streitschriften mit mehr Hitze und mehr Bitterkeit gewechselt worden als anderwärts. „Es gab auch dort wirklich mehr theoretische als praktische Tonkünstler“ —, er fügt ungerechtfertigter Weise hinzu: „Das hat vielleicht weder den Geschmack verfeinert, noch die Fantasie begeistert.“ — Auch Reichardt hat einmal geklagt, dass die Berliner Meister mit ihrer überfeinen, haarscharfen Kritik den gelehrten Theil der Musik zur Hauptsache gemacht, auf welche die Spekulation nur durch das Auge kommen konnte.“ Reichardt hatte selbst bitter unter dieser „haarscharfen“ Kritik zu leiden gehabt, daher wohl sein Unmuth; eine kleine Probe davon möge hier Platz finden, da sie zugleich charakteristisch für die Art ist, wie sich die Herren befehdeten. Bach, der schon in Hamburg war, schreibt in einem Briefe an Kirnberger: „Ihr letztes Schreiben hat mich ungemein vergnügt. Besonders danke ich Ihnen für Ihr Lied recht sehr. Ein wahres Meisterstück!“ — Mit dem Liede hatte es folgende Bewandtniss. Reichardt waren in einer Arie ein Paar falsche Quinten entschlüpft. Kirnberger schrieb, um ihn zu ärgern, eine Parodie darauf mit absichtlichen falschen Quinten und betitelte sein Lied: „Getreue Nachricht vom Grase, eine ungemein wohlausgeführte und nach Wunsch gelungene Arie“. Der Text lautete: „Ein Pferd traf einen Esel an, Herr Esel, sprach er, Jedermann hält Sie für ein Ganze, für einen grossen Mann! Das wäre, hob der Esel an, hab doch nichts Närrisches gethan! —“

Bach nahm zwischen diesen beiden getrennten Musikergruppen eine vermittelnde und trotz seiner Anstellung beim König eine ziemlich selbstständige Stellung ein. Er hatte bei den Kammerkonzerten des Königs, die an 4 oder 5 Abenden in der Woche stattfanden, die Begleitung am Flügel auszuführen; von 7—9 Uhr Abends musste er und die übrigen Kapellisten im Schlosse anwesend sein und der Befehle des Königs harren. Er kam in späteren Jahren oft vor, dass die Konzerte nicht stattfanden, aber abgesagt wurden sie nicht und das stundenlange, vergebliche Warten verdross Bach. Auch war sein Dienst nicht ganz leicht; der König blies ein wundervolles Adagio —, Reichardt, Marpurg, Burney rühmen den Geschmack und den ausdrucksvollen Vortrag des königlichen Flötenbläsers —, aber Allegro-Sätze und schnelle Passagen bereiteten ihm Schwierigkeiten, und da pflegte dann der König, wenn er aus dem Takt gekommen war, selbst mit Macht den Takt zu schlagen und verlangte von seinem Cembalisten die Gewandtheit, ihm nachzugeben. Bach war darin nicht sehr fügsam, er äusserte bei solcher Gelegenheit einmal als ein begeisterter Zuhörer das Spiel des Königs preisend ausrief: „Und wie viel Takt!“ — „Ja, vielerlei Takt.“ —

(Fortsetzung folgt.)

Eine Quittung und zwei Programme.

die mir vorliegen, sind eine neue, ernste Mahnung, dass es hohe Zeit ist, dem Unwesen, das mit Begründung immer neuer Musikschulen durch Unbefugte getrieben wird, mit aller Kraft Einhalt zu thun. Nicht nur oberflächlich gebildete Orchestermusiker, schlechte Klavierspieler, die kaum Moll von Dur unterscheiden können, denen das Wesen eines methodisch geregelten Unterrichts ebenso fremd ist, wie das unerforschte Gebiet Inner-Afrikas, — auch Studiosen, unfertige junge Leute, welche noch die Bänke der

Hörsäle drücken, wagen es jetzt, Musikschulen zu eröffnen und unter dem Schutze der Gewerbefreiheit ungestraft gegen unsere edle Kunst und die unglücklichen Jünger, die Unverstand und Unkenntniss der Eltern ihnen anvertrauen, zu sündigen.

Ein solcher sind med. hat im Zentrum der Stadt eine Musikschule eröffnet (Eingang durch den Laden!) und ihr einen Namen beigelegt, der durch seine Aehnlichkeit mit dem eines in der Nähe befindlichen bekannten und sehr besuchten Konservatoriums das Publikum leicht irre führen kann.

Durch Zufall gelangte ich in den Besitz einer Rechnung und zweier Programme dieses Herrn Direktors, die nach Form und Inhalt denselben zur genüge kennzeichnen.

Die sehr schlecht und flüchtig geschriebene Rechnung lautet:

für Herrn ......

von .... hier.

	ℳ	₰
Honorar pro Monat März dieses Jahres (eigentlich 18 Mark)	16	—

(Name)

Direktor des Sophien-Pädagogiums der Musik u. I. Assistenzarzt in der Klinik eines Privatdozenten an der Universität.

Zur weiteren Kennzeichnung des Herrn und seiner Anstalt lasse ich nun einen Auszug aus zweien seiner Konzertprogramme folgen.

Am Kopf des ersten befindet sich der Vermerk:

„Die mit Trockenstempel (Name) versehenen Programme berechtigen zum freien Eintritt. Kinder dürfen nur in Begleitung Erwachsener erscheinen."

(Wie im Zirkus!)

Darauf folgt das Programm:

Musikalische Abendunterhaltung.

(Clavier-Concert)

veranstaltet von (Name)

Datum Saal.

Zur Einführung seines patentirten, hygienischen, den gesangvollen Vortrag besonders ermöglichenden Hacken-Pedals, welches vom Erfinder am 6. Januar d. J. dem Berliner Tonkünstler-Verein vorgeführt wurde.

Der Herr hätte, um der Wahrheit die Ehre zu geben, noch anführen sollen, welche Aufnahme seine Erfindung im Berliner Tonkünstler-Verein gefunden. Die „Neue Berliner Musik-Zeitung" schreibt in ihrer Nummer vom 12. Januar darüber: „Die Anwesenden, unter denen sich auch ein dem Verein als ausserordentliches Mitglied angehörender Arzt befand, sprachen sich einstimmig gegen diese Neuerung aus, man ersah nur Nachtheile, befürchtete sogar, durch sie erst jene sonst gar nicht vorhandene Ermüdung hervorzurufen."

Aus den Programmen seien nur einzelne Stücke hervorgehoben, die für die geschmackvolle Anordnung derselben und die edle Literatur, welche im Sophien-Pädagogium unter Leitung des Herrn Assistenzarztes gepflegt wird, beredtes Zeugniss geben.

1. Boieldieu. Ouvertüre zum Kalif von Bagdad.
2. Diabelli. Rondeau militaire.

Zwei sehr angenehme Sonatinen.

NB. Zwei sehr angenehme Sonatinen ist die Bemerkung des kunstverständigen Herrn Direktors. Himmel! Die Ouvertüre zum Kalifen eine „angenehme Sonatine!"

6. G. Lange. Herzensfrühling (Tonstück). Lieschen L. (hat erst 2 Jahre Unterricht.)

10. Felix Röhr von Director D. Comp. u. Concertgeb.

Pause 20 Minuten.

Während derselben wird der Concertgeber auf mehrseitiges Verlangen, da sonst die Zeit zu kurz (...)

11. A. de Kontski. Le reveil du lion, Caprice heroïque in der Original-Ausgabe spielen.

„Kontski's Erwachen des Löwen in der Original-Ausgabe, da sonst die Zeit zu kurz."

Merkwürdig! Verlängert denn der Vortrag der Original-Ausgabe die Zeit, oder vermag der Herr Direktor sie nur so langsam zu spielen, dass dem Hörer Zeit und Weile lang wird?

Als Fussnote wird auf dem Programm angekündigt:

NB. Bitte das vorjährige Programm mit dem diesjährigen vergleichen zu wollen. Die Noten zu den im Concert gespielten Sachen (?) können durch die Buchhandlung von (Name) hier C. billigst bezogen werden.)

Immer praktisch! Die Besitzerin der Buchhandlung ist nämlich die Mutter des Direktors und stud. med.

Programm No. 2.

Musikalische Abendunterhaltung

veranstaltet von (Name)

Zur Einführung seines patentirten Gesundheits-Hackenpedals.

Lieschen und Grete L., letztere 11 Jahre alt, spielen Tambourmajor-Marsch, die Wacht am Rhein, Morgen muss ich fort von hier, — wahrscheinlich zur Weckung und Festigung ihrer patriotischen Gesinnung und um sie mit dem für den Paradeschritt in ihrer militärischen Dienstzeit nöthigen Taktgefühl auszurüsten.

Zu ihren Stücken fügt der Autor des Programms und Direktor des Sophien-Pädagogiums hinzu:

„Beide vorgenannte Schwestern haben genau

erst ein Jahr Unterricht — von Anfang an — und spielen überraschend sicher vom Blatt.“

Meta G. spielt Kuhlau's Sonatine op. 55 No 5. Dazu bemerkt das Programm „einer Schülerin mit dreijährigem Vorunterricht am Konservatorium.“ Unverständlich! Ist die Schülerin neu, wie kann sie dreijährigen Vorunterricht im Konservatorium genossen haben?

No 17. **Alb. Jensen** Heimreh op 117
Grethe II

Einjährige Schülerin mit zweijährigem mangelhaftem Vorunterricht.

Das arme Wurm ist also schon zwei Jahr vor seiner Geburt mit Klavierunterricht gequält worden! Was es doch für unvernünftige Eltern giebt. Kommt die Kleine mit ihrer Amme ins Sophien-Pädagogium?

Zum Schluss spielte der Herr Konzertgeber eigenhändig Chopin's Trauermarsch und Weber's Aufforderung zum Tanz. Bei dem Worte „Konzertgeber“ befindet sich ein Stern (ein Kreuz wäre besser am Platze gewesen), er weist auf eine Fussnote hin. Diese lautet:

* An Stelle seines fahnenflüchtigen Schülers W B. (der Name ist vollständig ausgedruckt), der nach zweijähriger unbezahlter und zeitraubender Vorbereitung (von seinem 11. bis 13. Lebensjahre er hatte nur ein halbes Jahr mangelhaften Vorunterricht genossen) und nach Erreichung der Virtuositätsgrenze seine Theilnahme am Concert unter nichtigem Vorwande verweigerte.

Was sagen meine Herren Kollegen zu dieser geschmackvollen Programms, welchen Schluss lässt sich wohl auf den musikalischen wie allgemeinen Bildungsgrad des Leiters der Anstalt daraus ziehen?

In solchen Händen liegt unser Musik-Unterricht und solche Leute — es ist kaum glaublich! — machen den Kollegen, die sich mühsam Stellung und Ruf erworben haben, in der That Konkurrenz, denn das Publikum befindet sich leider in Bezug auf musikalische Dinge noch in dem Zustande Adams und Evas vor dem Sündenfalle, sie vermögen Gutes vom Bösen nicht zu unterscheiden.

Hier soll und muss Abhilfe geschaffen werden, und helfen uns weder Staat noch Polizei, dann wollen wir selbst für unsere Interessen einstehen und uns selber zu helfen suchen, so gut wir können.

Wie Letzteres zu ermöglichen ist, darüber sollen demnächst einige Andeutungen gegeben werden.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12 November 1898.

Unterstützt von der „Berliner Liedertafel“ unter Leitung des Herrn **A. Zander**, gab Herr Prof. **Heinrich Hofmann** am 22 Oktober im Saale der Philharmonie ein Konzert, über welches ich, durch eine andere Verpflichtung damals fern gehalten, nachträglich nur indirekt berichten kann. Die Aufführung hatte einen sehr guten Erfolg. Heinrich Hofmann versteht es aber sich künstlerisch etwas zu vergeben, sobald mit der Sympathie der Hörer Fühlung zu gewinnen. Er ist insofern als er immer „den Augenblick ergreift“ der rechte Mann für die Gegenwart mit ihren Bedürfnissen. So fanden wieder seine neuen Werke, eine Kantate für Baritonsolo, Männerchor und Orchester „Harald's Brautfahrt“ betitelt, dann ein Liederkreis „Lieder des Troubadours Raoul le Preux“ wegen ihrer hübschen Erfindung, gefälligen Melodik, geschickten Faktur und charakteristischen Gestaltung lebhaften Beifall. Herr Kammersänger Bulss aus Dresden sang die Soli mit seiner Prachtstimme in der ihm eigenen hinreissenden Art. Die Zander'sche Liedertafel erfreute durch schönen Stimmenklang, gute Intonation, sorgfältige Dynamik und löbliche Textaussprache.

Am 26. Oktober veranstaltete Herr Professor **Kellermann**, Lehrer an der Königlichen Musikschule in München, im Konzerthause eine **Liszt-Feier**, in welcher er sowohl als Pianist wie als Dirigent wirkte. In beiden Eigenschaften führte er sich, in Berlin bisher nur dem Ruf nach bekannt, glänzend ein. Er gehört auch zu den älteren, wirklichen Schülern des grossen Klaviermeisters. (Es giebt bekanntlich einige Dutzend sehr unwirkliche.) Wie man sagt, ist er einer der treuesten Hüter der künstlerischen Traditionen seines Lehrers. In der vorzüglichen Leitung dreier sinfonischer Dichtungen Liszt's bewies er nun, dass er in Geist und Wesen derselben tief eingedrungen ist. Es waren die „Festklänge“, die „Heldenklage“ und „Mazeppa“. Ausserdem spielte er die beiden Klavierkonzerte in Es-dur und A-dur, die ungarische Fantasie mit Orchester und das Notturno aus den „Liebesträumen“. Eine Riesenleistung. Aber er führte sie glänzend durch. Mit nie ermüdender Kraft, vortrefflicher, sauberer Technik und poetisch durchhauchtem Vortrage brachte er die Werke zu Gehör. Wir hoffen dem vorzüglichen Künstler öfter zu begegnen.

Frl. Anna Schiller, eine junge Sängerin, gab am 27. Oktober in Gemeinschaft mit der Pianistin **Frl. Clementine Engelmann** im Saal des Hôtel de Rome ein Konzert. Erstere Dame besitzt einen freundlichen, mässig hohen Sopran, feinsinnige Auffassung und ebensolchen Vortrag. Sie ist noch nicht ganz durchgebildet, der Ton ist noch nicht überall fest, ebenso die Intonation. Aber es sind gute Anfänge da, die eine Steigerung hoffen lassen. Am besten gelangen der Sängerin die Lieder anmuthig — heiteren Inhalts. Hier dürfte der Schwerpunkt ihrer einstigen Leistun-

gen: sein Frl Engelmann spielte Stücke von Mendelssohn, Chopin, Schumann und Liszt mit recht guter Technik und lobenswerthem Vortrage.

Das zweite **Philharmonische Konzert** unter Leitung des Herrn **Dr. Hans von Bülow** brachte als neues Werk das Violinkonzert von **Lassen** in D-dur. Die armen Geiger, die nur an Konzerten grösseren Stils diejenigen von Beethoven, Mendelssohn und das erste Bruch'sche auf den Programmen haben, lechzen förmlich nach einem neuen, dauerhaften, zugkräftigen Werke. Viele wurden freilich komponirt, aber es waren meist Fehlschüsse. Auch Kapellmeister Lassen tritt nun muthig in die Reihe. Sein Werk hat vor vielen andern zunächst den wichtigen Vorzug, wirklich ein Violinkonzert zu sein, keine Sinfonie mit dazu komponirter Geigenstimme. Manches ist freilich schon etwas moderne Violinmusik, doch klingt und wirkt Alles. Herr Konzertmeister **Halir** aus Weimar spielte das Werk ganz vorzüglich, mit tadelloser Technik, grossem Ton und durchgeistigtem Vortrage. Ausserdem kamen noch eine der weniger bekannten Sinfonien von Haydn, in B-dur (I Satz ¾ Takt, mit dem Beinamen „la reine" ein liebliches anmuthiges Werk mit Variationen über eine französische Romanze im langsamen Satz, Mendelssohn's köstliche, hochpoetische „Hebriden"-Ouverture und Beethovens Pastoral-Sinfonie zur Aufführung. In allen diesen Werken bewährte wieder das Philharmonische Orchester seine oft gerühmte Tüchtigkeit und der geniale Dirigent alle seine bekannten glänzenden Eigenschaften. Besonders durch die Wiedergabe der Mendelssohn'schen Ouverture wurde das Publikum zu stürmischem Beifall hingerissen.

Ein sehr interessantes Konzert war das der Frau **Amalie Joachim** am 31. Oktober. Kamen doch in demselben mehrere neue Gesangwerke von **Joh Brahms**, darunter die mit Spannung erwarteten Quartette „Zigeunerlieder" betitelt, zur ersten Aufführung in Berlin. Diese letzteren errangen einen grossen Erfolg. Sie sind frisch und melodisch, unmittelbar wirkend, dazu originell, national gefärbt. Die Texte sind freilich mitunter etwas mehr als naiv, was die Bezeichnung als Volkspoesie kaum Vielen vor dem Vorwurf schützen, bemühe albern genannt zu werden. Zwei Duette und fünf neue Lieder für eine Stimme, ebenfalls von Brahms, konnten es dagegen zu keiner rechten Wirkung bringen. Sie sind mehr Erzeugnisse des Verstandes und der Routine als der Inspiration zu nennen. Die Wahl dreier Lieder der Frau Pauline Viardot war dagegen ein totaler Fehlgriff. Sie gehörten nicht in das Programm der Frau Joachim. Letztere sang mit der bei ihr gewöhnten technischen Vollendung, feinster künstlerischer Auffassung und gleichem Vortrage.*) Unterstützt wurde sie durch das Ehepaar Frau **Schmidt-Köhne** und Prof. **Felix Schmidt** sowie Herrn **von Zur Mühlen** in trefflichster Weise. Herr Kapellmeister **Franck** zeichnete sich als geschmackvollster Begleiter am Klavier aus. Herr Hofpianist **Pohlig** betheiligte sich mit einigen Klaviervorträgen, die vielen Beifall fanden.

Hr **Waldemar v. Baussnern**, Schüler des Hrn Prof Bargiel von der Kgl. Hochschule für Musik, führte in einem Konzert in der Singakademie am 3. November eine Reihe eigener Kompositionen vor. Es waren zwei Orchesterwerke, und zwar eine Ouverture zu „Frenko" und ein Serenadensatz, sowie 30 Lieder ausgewählt aus einer kürzlich erschienenen Sammlung von 100 (!) Liedern des noch ziemlich jungen Komponisten. In dieser massenhaften Produktion und etwas schnellen Herausgabe (man denke an den weisen Rath des Horaz betreffs der neun Jahre) liegt eine gewisse Ueberstürzung und Gefahr. Etwas Selbstkritik und Sichtung wäre hier gut gewesen. Eine Anzahl von den Liedern sind sehr gefällig und sinnig, aber manches ist doch nicht viel mehr als Mache. So z. B. schien dem Referenten gleich das erste „Die drei Zigeuner" von Lenau wenig gelungen, ein etwas trockenes Deklamationsstück. Ueberall ist aber die sorgfältige, geschickte Faktur zu loben. Hr v Baussnern hat gewissenhafte, sehr fleissige Studien gemacht. Nur behandelt er die Klavierbegleitung zu vordringlich, so dass der Gesang häufig darunter leidet und in der Wirkung beeinträchtigt wird. Es sind oft seine Lieder „Klavierstücke mit Gesang" zu nennen. In den Orchesterwerken erfreuen ebenfalls die Tüchtigkeit und Sorgfalt der Arbeit sowie die wirkungsvolle Behandlung des Orchesters. Jedenfalls darf man bei weiterer Abklärung und Vertiefung von dem jungen Komponisten in der Folge noch Erfreuliches erwarten.

Mit dröhnenden Posaunenstössen einer aufdringlichen, vor keinem Mittel scheuenden Reklame angekündigt, gab Frau **Terese Tosti** (eine Berlinerin von Herkunft mit nur angenommenem italienischem Namen) am 3. November im Saal der Singakademie ein Konzert. Sie besitzt die Stimmmittel, wie wir sie dutzendweise in jedem Winter zu hören bekommen und eine künstlerische Ausbildung, wie wir ihr ebenso oft viel besser begegnen. Die wahrhaft widerwärtige Reklame, die von ihren Leistungen aber gemacht wird, steht zu denselben in gar keinem Verhältniss. Wenn ich darum an dieser Stelle überhaupt nicht von dieser Dame schweige, so ist es nur, um meinem Unwillen über dergleichen höchst verwerfliche Mittel Worte zu leihen. Ein echter Künstler bedarf dergleichen nicht, da das wahrhaft Gute sich stets schnell Bahn bricht. Leistungen zweiten und dritten Ranges lassen sich aber vielleicht in den Städten des amerikanischen Westens, inmitten einer Halbkultur künstlich aufbauschen, nicht aber in Berlin.

Am 5. November gab der hiesige **Wagner-Verein** ein glänzendes Konzert in der Philharmonie. Unter Leitung des Herrn Prof. **Klindworth** kamen die Einleitung zur Prometheus-Sinfonie von Liszt, Stücke aus dem „Barbier von Bagdad", komischen Oper von **Peter Cornelius**, die Ouverture mit der umkompo-

---

*) Man ist zwar gewöhnt, von Frau Joachim's Stimme die unverwüstliche Jugendlichkeit und Frische rühmen zu hören. Es bedarf aber doch wohl besonders der Erwähnung, dass trotz der ungewöhnlichen Anstrengung, welche die Künstlerin ihrer Stimme an diesem Abend zumuthete, dieselbe von Anfang bis zu Ende denselben Glanz, dieselbe üppige Fülle und Frühlings-Frische bewahrte. *E B*

bietet Venusbergscene aus Wagner's „Tannhäuser", die grosse Scene zwischen Elsa und Ortrud aus „Lohengrin" im 2. Akt, die unverkürzte Erzählung vom Gral aus dem 3. Akt, sowie Wagner's Kaisermarsch zur Aufführung. Alle Werke kamen zu ganz vortrefflicher Ausführung, wirkten doch Therese Malten, Marianne Brandt, Heinrich Ernst und Frau Hermann Prätorius mit. Wagner hat bekanntlich 1861 für die Pariser Aufführung die Venusbergscene umkomponirt und sie beträchtlich verlängert. Dadurch ist viel von dem Stil seiner dritten (Tristan-)Periode in das ältere Werk gekommen, allerdings vieles Bedeutendere, Grossartigere, aber hier etwas fremdartig wirkend. Sogar Wien, wo ein Hans Richter waltet, hat wieder zu der alten Fassung zurückgegriffen — und mit Recht. Die Neue, so bedeutend es ist, ist zu lang, man ermüdet zuletzt und wird durch die stete Superlativ angespannt. Die Gralserzählung hat Wagner in späteren Erkenntniss selbst gekürzt. Hinter den Worten „Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt" folgte sonst noch das in dem zu Ende stehenden Konzert Aufgeführten, eine weitere Erklärung der Herkunft und Mission des Schwans. Hr. H. Ernst sang die Erzählung und die Tannhäuser Partie ausserordentlich schön, die Damen Malten und Brandt ihre Bravourstücke. Das Publikum geriet darüber förmlich in Verzückung. Die Stücke aus der Oper von Cornelius sind ausserordentlich fein und gelehrt gearbeitet, haben aber nicht den rechte Theaterblut. Von Hrn. Ernst und den Damen Brandt und Hermann Prätorius gesungen, fanden sie, wie auch Liszt's hochinteressante Prometheus-Ouverture, lebhaften Beifall*)

Herr **Peter Bomas**, ein Schüler unserer geschätzten heimischen Gesanglehrerin Frl. Ress, gab am 6. November im Hôtel de Rome ein Konzert, sein erstes. Er liess in seinen Vorträgen die vortrefflichen Erfolge des genossenen Unterrichts: gute, richtige Tonbildung, deutliche Textaussprache und sorgfältige Intonation sowie verständnissvollen Vortrag wohl erkennen. Die Pianistin Frl. Anspach, der Kgl. Kammermusiker Hr. Felix Meyer und der Violoncellist Hr. Jul. Lotze betheiligten sich mit sehr wohl gelungenen Ensemble- und Solovorträgen an dem Konzert.

*) Das Konzert des Wagner-Vereins hat abermals den Beweis geliefert, dass wir in Prof. Klindworth einen Dirigenten von höchster musikalischer Bedeutung besitzen. Um so verwunderlicher ist es, dass man diese aussergewöhnliche Kraft nicht besser für Berlin verwerthet. Warum hat man ihn nicht zur Leitung der Abonnements Konzerte im Konzerthause berufen? Schon ihr eigener materieller Vortheil hätte die Veranstalter dazu bewegen sollen, einer einheimischen Kraft vor einer fremden, und sei sie auch so bewährt, wie die eines Nikisch, dem doch Zeitversäumniss, Reise, Aufenthaltskosten zu ersetzen sind, den Vorzug zu geben. *E. B.*

Zu den älteren Kammermusik-Unternehmungen hat unser Kapitelmitglied, Kgl. Kammervirtuos Hr. Struss ein neues gesellt. Der erste Abend war am 6. November. In Gemeinschaft mit dem Hofpianisten Hrn. C. Pohlig und den Herren Ehrel, Gentz und Ludemann spielte der Konzertgeber Schumann's Klavierquintett in Es-dur und Beethoven's Streichquintett in F-dur Op. 59 mit sehr gutem Gelingen. Ausserdem spielte der Pianist noch die Variationen über ein Haydn'sches Thema von Brahms, und die Mezzosopranistin von der Hamburger Oper, Frau Heink, einige ganz vorzügliche Gesangsbeiträge. Somit hat sich das neue Unternehmen bestens eingeführt.

Am 7. November konzertirte der unvergleichliche Liedersänger Hr. Kammersänger **Eugen Gura** aus München in der Singakademie. Abermals entzückte er die Hörer durch die hohe Meisterschaft seines Vortrags, durch die Feinsinnigkeit seiner Auffassung. Er sang Schubert, Hans Sommer und Löwe, eins so vollendet wie das andere. Der Pianist Hr. Professor Giehrl aus München spielte als Intermezzo einige Stücke von Rheinberger, Liszt und Rubinstein. Sowohl im Vortrage derselben als auch durch die wahrhaft vollendete Begleitung des Sängers am Klavier, erwies er sich als vortrefflicher Pianist und Musiker.

Das zweite Abonnements-Konzert unter Leitung des Hrn. Kapellmeisters **Nikisch** fand am 7. November im **Konzerthause** statt. In demselben spielte die ungarische Pianistin Frl. G. Gulyas das b-moll Konzert von Tschaikowsky, und zwar auf einem Blüthner'schen Flügel mit der neuen **Janko-Klaviatur**. Die Anwendung derselben bei Konzertleistungen ist nur Sache des Spielers. „Prüfet Alles und behaltet das Beste!" Publikum und Kritik stehen den angewandeten Mitteln vollständig gleichgiltig gegenüber, da es hier sich nur um die Erfolge handelt. Frl. Gulyas zeigte sich als recht tüchtige Pianistin, der nur die hierin hier geforderte Kraft nicht zu Gebote steht. Vortrefflich spielte der sehr begabte Violinist Hr. Gregorowitsch das zweite Konzert von Wieniawski. Hr. Nikisch dirigirte Volkmann's Ouverture zu Richard III., sowie Schubert's h-moll und Beethoven's A-dur-Sinfonie mit Sorgfalt und künstlerischem Verständniss.

Frl. **Klara Krause**, die in Berlin bereits in gutem Ruf stehende Pianistin, gab am 8. November ein Konzert in der Singakademie, unterstützt von der ebenfalls schon gut eingeführten Sopranistin Frl. Klara Hoppe. Beide bestätigten mit ihren Leistungen wieder die von ihnen gehegte gute Meinung. Frl. Krause spielte die Konzerte h-moll von Hummel und Es-dur von Liszt mit guter Technik und künstlerischem Verständniss. Frl. Hoppe hat sich nur vor einer gewissen Gefühlsüberschwänglichkeit zu hüten.

Theobald Rehbaum

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Siegfried Ochs' komische Oper „Im Namen des Gesetzes", ein Erstlingswerk, hat bei ihrer ersten Aufführung im Hamburger Stadttheater einen sehr freundlichen Erfolg errungen.

— Der Violinist Herr Ch. Gregorowitsch hat den diesjährigen Mendelssohn-Preis von 1500 *M* für ausübende Tonkünstler erhalten. Der gleiche für Komponisten bestimmte Preis gelangte nicht zur Vergebung.

— Th. Rehbaum's Oper „Turandot" hatte im Kölner Stadttheater einen grossen Erfolg. Komponist und Künstler wurden nach jedem Aktschluss gerufen.

— Selten wohl hat ein Jubilar so zahlreiche und unzweideutige Beweise der wohlverdienten Verehrung erfahren, als Herr Konzertmeister Japha in Köln am 1. Oktober, an dem Tage, welcher vor 25 Jahren seinen Eintritt in das Lehrerkollegium des Konservatoriums bezeichnete. Schon am Vorabend brachte der „Liederkranz" unter Schwartz, am Morgen des Jubiläumstages die 65. Regiments-Kapelle unter Herr dem Gefeierten ein Ständchen, beide als tüchtige Geiger wohlbekannte Herren Dirigenten sind frühere Schüler Japha's. Im Laufe des Vormittags begab sich eine Abordnung früherer Schüler, dann das Lehrerkollegium des Konservatoriums mit Herrn Dr. Wüllner, die vereinigten Vorstände der Konzert-Gesellschaft und des Konservatoriums mit Herrn Geheimrath Schnitzler an der Spitze zu ihm, um ihm in warmen Ansprachen und kostbaren Geschenken ihre Verehrung auszudrücken. Ein von etwa 50 Personen besuchtes Festmahl vereinigte den Jubilar, seine Kollegen und Freunde bis zu später Nachtstunde. Gewiss ward dem Jubilar ein Rückblick auf seine segensreiche Thätigkeit, den ihm dieser Tag so recht vor Augen rückte, ein Antrieb zu neuem freudigen Schaffen sein.

— Im Sommer vorigen Jahres erliess die Direktion des Konzerthauses in Berlin ein Preisausschreiben, welches drei verschiedene Arten der musikalischen Komposition umfasste: Sinfonische Werke, Suiten und Melodramen. Die Preisrichter, drei der bedeutendsten Tonkünstler Berlins und weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt, haben die Prüfung der ersten Abtheilung nun mehr beendet. Es war eine Riesenarbeit, denn es waren nicht weniger als 57, sage und schreibe siebenundfünfzig sinfonische Werke eingelaufen, die sämmtlich einer gewissenhaften Durchsicht und Beurtheilung unterzogen sein wollten. Wie üblich blieb der Name der Einsender unbekannt, er blieb in einem Umschlag verschlossen, welcher ebenso wie die Komposition das gleiche Motto tragen musste. Erst nachdem das endgiltige Urtheil gefällt, durfte der Umschlag geöffnet werden. Das Ergebniss ist nun folgendes: Den ersten Preis von 1000 *M* hat eine Sinfonie mit dem Motto „Res severa est verum gaudium" errungen, als Komponist entpuppte sich Herr Georg Schumann in Leipzig. Der zweite Preis von 500 *M* wurde einer Sinfonie mit dem witzigen Motto: „Könnt — ich nähm' s!" zuerkannt, als deren Schöpfer der geöffnete Umschlag Herrn Ferdinand Manns in Bremen zu erkennen gab. Den dritten Preis von 300 *M* endlich erhielt eine Sinfonie mit dem Motto: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst!" Ihr Komponist ist Herr Joseph Dente in Stockholm. Die preisgekrönten Werke werden demnächst im Konzerthause zur Aufführung gelangen. — Es sei hinzugefügt, dass an Suiten einige dreissig Werke eingelaufen sind, die nunmehr an die Reihe kommen sollen. Das ehemals so berühmte Melodram aber scheint sich in der Gegenwart keiner Liebe unter den Komponisten mehr zu erfreuen, diese Abtheilung hat aus dem Programm der Preiskonkurrenz gestrichen werden müssen.

— Eine Beethovenreliquie befindet sich im Privatbesitz in Wien. Es ist dies ein Fragment einer alterthümlichen schwarzen Flöte und zwar die obere Hälfte, die theils aus Rothbuche, theils aus Horn gefertigt ist. Dieselbe hat am Ende einen Silberreif mit den Worten „van Beethoven", ausserdem ist an der Spitze (im Holz) ein „B." eingravirt. Es frägt sich nun, hat Beethoven je eine Flöte besessen, und wo befindet sich die untere Hälfte derselben, welche gewiss Silberklappen aufweisen dürfte? Was hätte den ursprünglichen Besitzer bewogen, dieses Stück so zu benennen, oder war er ein leidenschaftlicher Beethovenverehrer? — Bei Flötenkompositionen hat wohl Beethoven den Flötisten K. Scholl zu Rathe gezogen, wie er für jedes Instrument einen Fachmann hatte. War vielleicht Letzterer der Begutachter oder Spender der Flöte? — Wenn sich die Echtheit dieses Gegenstandes nachweisen lässt, so würde er, trotz geringen historischen Werthes, für die Beethovensammlung erworben werden. Die Leser des Klavier-Lehrers sind gebeten, eine etwaige Mittheilung an die Redaktion des Blattes zu richten.

— Das Konservatorium für Musik in Karlsruhe, unter Leitung seines Direktors Heinrich Ordenstein, schloss sein letztes Schuljahr mit 240 Schülern ab. Die hohe Protektorin der Anstalt, ihre Königl. Hoheit die Frau Grossherzogin, hat auch in diesem Jahre reiche Stipendien an unbemittelte Schüler gewährt. Ebenso unterstützte Prinz Wilhelm von Baden einen braven Schüler; ausserdem wurden der Anstalt von einem kunstsinnigen Freunde 5000 *M* als Grundkapital übergeben, von deren Zinsen Stipendien an besonders beanlagte Schüler gewährt werden sollen. Der Bericht legt sodann den Lehrplan der Anstalt klar, das grundlegende Unterrichtsmaterial wird angeführt, ferner die Programme der stattgehabten Prüfungs- und öffentlichen Aufführungen, der Personalstand des Kuratoriums und der Lehrer, letzterer aus 21 Personen bestehend. Den Schluss bildet eine längere, sehr beachtenswerthe Abhandlung von H. Ordenstein: „Vorstudien zum Bach-Spiel." Ein Hilfsmittel für Lehrer und Spieler. Der Autor legt seinen Definitionen die Originalquellen zu Grunde, er schreibt zunächst eine kurze Abhandlung über das Clavichord und das Clavicymbel vorweg, für welche Instrumente doch Bach schrieb und leitet aus ihrer Art der Tonerzeugung und Anschlagsbehandlung das für eine sinngebende Wiedergabe der Bach'schen Werke auf unseren modernen Instrumenten her. Vorzüglich aber zieht er die Fingerzeige der alten Meister selbst heran und lässt Sebastian Bach und seine Söhne, Friedemann und Philipp Emanuel, ebenso die Theoretiker der Zeit, Marpurg, Forkel u. a. selbst sprechen. In der That möchten diese doch wohl die besten Gewährsmänner für die beabsichtigte Wiedergabe und Ausführung sein. — Eine Fussnote

besagt dass dieser Aufsatz in erweiterter Form und durch neue Gesammtheit vermehrt als Broschüre im Druck erscheinen würde und wegen ihrer trefflichen, sachgemässen Untersuchungen wäre das sehr willkommen zu heissen.

— Das Königliche Musikkollegium in London, Kensington Gore, das seit sechs Jahren besteht, sich hoher und höchster Protektion erfreut und von Sir George Grove geleitet wird, hielt dieser Tage seine Jahres- oder Hauptversammlung ab unter Vorsitz des Prinzen Christian von Schleswig-Holstein. Die Schülerzahl, welche vor sechs Jahren 92 betrug, hat sich auf 229 gehoben. Eine Erweiterung der Baulichkeiten machte sich bereits empfindlich nöthig. Die Mittel zu einem Neubau, mit Hilfe dessen man an 400 Schüler wird unterbringen können, schaffte ein hochherziger Musikfreund aus Leeds, Namens Sampson Fox, der in der Generalversammlung selbst anwesend war und auch einmal das Wort nahm. Er hat dem Kollege ein Kapital von 600000 ℳ (30000 Lstrl.) zur Verfügung gestellt. — Prinz Christian überreichte am Schlusse die goldene Hopkinson-Medaille für Auszeichnung im Klavierspiel der Schülerin Musna P. Osborne, ausserdem ein Diplom für Miss Margareth Jenkins, der Liverpool-Stipendiatin.

— Im Theatre de la Monnaie zu Brüssel hat dieser Tage die mit grösster Spannung erwartete erste Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg“ stattgefunden. Das Theater war dicht gefüllt, nicht zum geringsten Theile mit Franzosen, welche nach Brüssel wandern müssen, wenn sie einer französischen Aufführung einer Wagner'schen Oper beiwohnen wollen. Der Erfolg war grossartig. Gleich nach dem ersten Liede Walthers am Stolzing „au coin du feu“ (Am stillen Herde), geriet das Publikum in eine enthusiastische Stimmung, die sich mit dem Finale des ersten Aktes, dem Frühlingsliede, der Scene am Neune Hans Sachs, der Beckmesser-Serenade, dem Lehrlings-Walzer und dem Preisliede bis zu unendlichem Hervorrufen steigerte. Die Darstellung war eine vorzügliche.

— Der Komponist Sir Arthur Sullivan wurde jüngst zum Präsidenten des Birmingham und Midland Institut gewählt. Am letzten Freitag hielt er vor einer überaus zahlreichen Zuhörerschaft seine Antrittsrede, welche der Entwickelung der Musik in England gewidmet war. Er bemerkte, dass die Musik in England in dem letzt verflossenen halben Jahrhundert grosse Fortschritte gemacht habe und Aussicht vorhanden sei, dass England wieder wie vor vielen hundert Jahren an der Spitze Europas als ein musikalisches Land stehen werde. Den Verfall der Musik in England, der sich in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts einstellte, schreibt Sullivan in grossem Massstabe dem Eifer zu, mit welchem damals der Handel betrieben wurde, sowie der ausserordentlichen Weise, in welcher religiöse und politische Kämpfe, sowie später praktische Wissenschaften die englische Thatkraft in Anspruch nahmen. Selbst jetzt würde die Kunst in England noch ziemlich stiefmütterlich behandelt und Handel, Politik und Sport spielten die Hauptrolle.

Dresden, 4. November. H. Moeline's Oper „Benvenuto Cellini“ hat bei ihrer heutigen ersten Aufführung auf der Dresdener Hofbühne einen entschiedenen Erfolg gehabt. Die musikalische Ausführung und die lebensvolle Scenirung brachten die Schönheiten und die Feinheiten des Werkes zur Geltung. Der Schwerpunkt der Oper liegt in der Kombinationskraft des instrumentalen Theiles, während die vokale Behandlung trotz der Anlehnung mitunter an italienische Kantilenen durch ihre bei unsäglichen Schwierigkeiten wenig wirksame Führung der Stimmen keinen nachhaltigen Eindruck aufkommen lässt. Am durchgreifendsten wirkten die beiden ersten Akte, namentlich die grosse, mit malerischer Lebendigkeit angeordnete Karnevalsscene. Die Einfügung von Berlioz lebensprühender Ouverture „Römischer Karneval“ als Zwischenaktsmusik (zwischen 1. und 2. Akt) erwies sich als eine glückliche Idee des Kapellmeisters Schuch, unter dessen Leitung das Orchester die Schwierigkeiten der instrumentalen Sprache überwand, nicht minder die schon durch ihre rhythmische Komplizirtheit anregenden beiden Chöre. In der Titelrolle gab Herr Gudehus eine stimmglänzende, dramatisch bedeutende Leistung. Ihm zunächst zeichneten sich Frl. Dornes, unsere talentvolle neue Koloraturs ängerin, Frau Schuch und Herr Scheidemantel aus.

Sondershausen. Die diesjährigen Loh-Konzerte boten eine reiche Fülle gediegener Werke. In 19 Konzerten gelangten 23 Sinfonien, 4 sinfonische Dichtungen, 35 Ouverturen, 6 Soli, 3 Sätze für Streichorchester und 25 verschiedene Orchestersätze zur Aufführung. Neu waren:

1. Sinfonie A-moll von Rubinstein.
2. Sinfonie C-dur von W. Claussen.
3. Sinfonie D-dur von A. Klughardt.
4. Aus Italien von Rich. Strauss.
5. Sinfonie G-moll von Albert Becker.
6. Sinfonie F-dur von Gouvy.
7. Die Apraxuse (sinfon. Dichtung) v. F. Pfohl.

Ouverturen.

1. Festouverture von F. Colberg.
2. Festouverture von Ph. Scharwenka.
3. zu Christoforus von Rheinberger.
4. zur Braut von Messina v. Schulz-Schwerin.

Verschiedene Stücke:

1. Liszt Rhapsodie No. III.
2. Moszkowsky — spanische Tänze.
3. Wagner — Klingsors Zaubergarten.
4. Wagner — Einzug der Götter in Walhall.
5. Moran — Serenade.
6. Zusrhoiß — Variationen.
7. Wunsnt — Unterm Balkon.

Die Lohkonzerte geben in ihrer Zusammenstellung und Ausführung in der That ein glänzendes Zeugniss von der Rührigkeit ihres Leiters, des Herrn Hofkapellmeisters A. Schultze und dem künstlerischen Geiste, der ihn beseelt. Manche Fürstlichen und Königlichen Kapellen könnten sich die Programme der Konzerte in dem kleinen Sondershausen zum Muster nehmen.

Bücher und Musikalien.

Der Chorgesang, die von A. W. Gottschalg herausgegebene, den Interessen der Sangeskunst, insbesondere der gemischten Chöre und Gesangvereine dienende, in Leipzig bei Hans Licht erscheinende Zeitung, bringt in ihrem letzten Quartal wieder eine Fülle anregender und belehrender Aufsätze. Ausser den Biographieen von E. Kretschmer, M. Meyer, R. Schwalm, R. Grebe, B. Scholz sind an grösseren Aufsätzen bemerkenswerth „Deutschlands Chorgesang im 16. Jahrhundert" von F. M. Böhme, der in den letzten Artikeln beachtenswerthe Winke für das Umschreiben der alten Gesänge in unsere moderne Notenschrift über das vorhandene, bereits neu herausgegebene Material und die Praxis bei der Aufführung giebt. Sehr interessant ist ferner „Das Schriften Gudens v. Arezzo". Nach einer Handschrift des 11. u. 12. Jahrhunderts, neu herausgegeben und übersetzt von F. W. E. Roth. Der Autor stellt seiner deutschen Uebersetzung den lateinischen Originaltext gegenüber und fügt die Zeichnungen und Beispiele in ihrer Originalgestalt dem Texte an. Ausserdem enthält die Zeitschrift eine Fülle von Berichten, Besprechungen, Aufführungen und Musikbeilagen bei jeder Nummer.

M. Urbach. Neue Klavierschule. Theoretisch-praktisches Unterrichtswerk mit reichem Uebungsmaterial. Magdeburg, Heinrichshofen.

K. Urbach ist der Verfasser der im Jahre 1878 erschienenen „Preis-Klavierschule", die eine grosse Verbreitung gewonnen hat. Aber „experientia est rerum magistra" sagt der Autor in der Vorrede seiner neuen Klavierschule so scheint, als habe das eigene Werk nicht mehr seinem Ideale einer Klavierschule entsprochen und so bietet er auf Grundlage der alten eine neue. Sie unterscheidet sich von der ersten durch „eine möglichst innige Verknüpfung des geistigen und mechanischen Materials" und durch das Heranziehen sämmtlicher Dur- und Molltonleitern bei den Fingerübungen, den Etüden und Musikstücken. Ausserdem ist sie inhaltlich bedeutend vermehrt. Im Prinzip der Stoffanordnung, der Lehr- und Anschlagsmethode folgt der Verfasser seinen früheren Grundsätzen, den Uebungen mit fünf Tönen im verschiedenen Tonumfang räumt er einen weiteren Raum ein, um grössere Sicherheit im Gebrauch der Finger zu erzielen. Das Werk ist mit Fleiss und Gründlichkeit durchgearbeitet, man spürt überall den kundigen Pädagogen. Dass jeder denkende Lehrer in Einzelheiten abweichende Anschauungen hegen wird, ist nicht zu vermeiden, vermindert aber den Werth des Werkes nicht.

S. Jadassohn. Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus J. S. Bach's wohltemperirtem Klavier. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Das vorliegende Werk erscheint als Supplement zu des Autors „Lehrbuch des Kanons und der Fuge" und erstrebt durch genaue Zergliederung ein gründlicheres Verständniss der Bach'schen Fugen. So tiefen, nachhaltigen Eindruck dieselben auch auf die grosse Mehrzahl der Musiktreibenden ausüben, so verbleiben ihnen ihre verborgenen Schönheiten doch nur denen, die tiefer in die Geheimnisse der kanonischen und kontrapunktischen Kunst eingedrungen sind. Der Autor versucht an der Hand der Analyse auch den diesen ernsten Künsten Fernerstehenden den vielgegliederten Organismus und das innere Wesen dieser Bach'schen Meisterwerke klar zu legen, er hat 20 Fugen aus dem wohltemperirten Klavier ausgewählt und zeigt, durch Notenbeispiele reichlich unterstützt, von Takt zu Takt fortschreitend, die ganze innere Struktur, Abschnitte und Einsätze der Themen, die kontrapunktischen Begleitstimmen, Zwischensätze, Engführungen, die Verwerthung der eingeführten Motive, kurz das ganze, vielverschlungene Stimmengewebe, den polyphonen Reichthum, den der Bach'sche Genius in so unerreichter Weise zu entwickeln wusste. Das Werk wird allen ernststrebenden Kunstjüngern, die sich um die Geheimnisse der Fugen bemühen, einen willkommenen Hülle bieten.

Ed. Schütt, op. 25. Miettes en forme de Valse pour Piano.

Fag. de Wesch, op. 15. 2me Barcarolle.

Génari Karganoff, op. 19. Valse impromptu. Hamburg, D. Rahter.

Das Heft „Miettes" von Schütt enthält 10 kleine, feine Tonstückchen, die mit dem Walzer allerdings nur den Takt gemein haben. Schütt's Werke, so viel uns davon bekannt geworden, gehören immer der besseren Literatur an, er schreibt vornehm und gewählt, das melodische Element tritt zwar nicht in gleicher Weise, wie die Durchführung und Verarbeitung seiner Motive. Die Barkarole von Wesch ist ein freundliches Tonstückchen, das in fis moll gehalten, etwas sentimentale Hauptthema wird im Mittelsatz durch einen frischeren Satz in Dur wirkungsvoll unterbrochen. — Ganz hübsch klingend, aber wenig charakteristisch, ist der Valse impromptu von Karganoff, wir meinen schon musikalisch Werthvolleres von ihm in Händen gehabt zu haben.

Robert Meister. Praktischer Führer beim Klavierunterricht. Eine methodisch und stufenweise geordnete Zusammenstellung von klassischen und modernen Kompositionen u. s. w. Quedlinburg, Chr. Vieweg.

Von diesem Führer, der in 4 Bänden erscheint, liegt uns nur ein Heft „Vorstufe" betitelt, zur Ansicht vor. Es enthält kleine Elementarstückchen von Meister, Müller, Volkmar, Schumann u. s. w. in ganz hübscher Auswahl, manches Verbrauchte allerdings darunter, die progressive Folge nicht immer zweifellos. Für diejenigen Lehrer, die sich nicht gern der Mühe der eigenen Auswahl unterziehen, wird das Heftchen, welches 36 Tonstückchen enthält, sehr willkommen sein.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Neue Ausgaben.

Stephen Heller: Sammlung auserlesener Werke, darunter die herrlichen Stücke, Im Walde, Präludien op. 81, Tarantelle op. 85, Etüden aus op. 125, Walzer aus op. 145 u. a., im ganzen 28 Stücke auf 96 Seiten, zum Preise von 3 *M*

Stephen Heller: 24 Etüden op. 125. Preis 3 *M* Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

— Vorzügliche Ausgaben in dem beliebten Härtel'schen Volksausgaben-Format. Auf die grazilösen Walzer möchte ich besonders die Aufmerksamkeit lenken.

Meinungs-Austausch

Paris

Werther Freund!

Erlauben Sie mir etwas zu berichtigen. In der vorletzten Nummer Ihrer Zeitschrift wird über das Testament von Charles Morhange berichtet. Es wird Sie und Ihre Leser interessiren zu erfahren, dass „Charles Morhange" und der berühmte „Alkan", Freund Schumann's und Chopin's ein und dieselbe Person sind. „Morhange" war sein Familienname. Bekannt und berühmt wurde er unter dem Namen „Alkan".

„Charles Morhange, dit Alkan"

stand auf seiner Visitenkarte. *Georges Mathias*

Auf die in No. 21 d. Bl. Seite 330, Note, gegen mich gerichtete verletzende Angriff des Herrn O. Tiersch erwidere ich:

1. dass ich meine Ausstellungen an dem in No. 12 d. Bl. besprochenen Buche des Herrn O. T. daselbst eingehend durch Citate begründet habe. Der Verfasser hat auf meine Ausführungen mit keinerlei positiven Gegengründen geantwortet, sondern muthet dem Leser zu, auf Grund ganz allgemein gehaltener Ausführungen über meinen auf Thatsachen beruhenden Bericht „zur Tagesordnung" überzugehen.

2. dass ich mich allerdings in der Auffassung des Zieles, das der Verfasser mit seinem Buche verfolgt, geirrt habe. Nach der Erklärung des Verfassers in No. 21 mit dasselbe kein „Elementarbuch für Anfänger", sondern verfolgt die höheren Zwecke einer populär wissenschaftlichen Darstellung der Harmonik. Ich bedaure meinen Irrthum. Noch mehr aber muss ich beklagen, dass ich durch diese höhere Aufgabe, die dem Buche durch seinen Verfasser gestellt ist, in die Lage gerathen bin, mein relativ günstiges Urtheil um ein bedeutendes tiefer herab stimmen zu müssen. Von dem Standpunkt des Verfassers aus beurtheilt, halte ich das Buch für ganz verfehlt, als Elementarbuch für Anfänger, und in der Hand eines geschickten Lehrers mag es Dienste leisten. Zu einem populär wissenschaftlichen Werke fehlt ihm aber nicht viel weniger als Alles.

Dies meine erste und einzige Erwiderung.

Dr. Heinrich Riemann.

Antworten.

E. Leipzig. G. Dresden. Gewiss sehr energisch habe ich dagegen Einspruch erhoben. Es wurden aber für das Ausscheiden Berlins aus dem Verbande die Kosten, die er verursacht und die verhältnissmässig geringen Erfolge, die bisher erzielt wurden, geltend gemacht. Letzteres ist allerdings richtig, aber dasselbe jetzt anders werden denn Frieden ist jetzt wieder in unsern Verein eingekehrt, und ich habe demzufolge wieder Muth und Freudigkeit gewonnen, für die gute Sache zu arbeiten. Demzufolge werde ich auch für den Wiedereintritt Berlins in den Verband zu wirken suchen, und um den Widerspruch, dass die Kosten bereuren könnten, zu heben, den Antrag stellen, § 6 und 11 des Verbandsstatuts die Delegirtenversammlung und den Beitrag betreffend zu streichen. Es ist schon viel gewonnen, wenn der Verband als solcher, ohne den Einzel-Vereinen Verpflichtungen aufzuerlegen, bestehen bleibt. Wir können, wenn wir als geschlossene Körperschaft vorgehen, in manchen noch zu erstrebenden Dingen viel bessere Erfolge erzielen.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein

Die Versammlung des Berliner Tonkünstler-Vereins am 8. November begann mit der Besprechung einer kürzlich erschienenen Schrift des Dr. F. Funke: „Richard Wagner und die deutsche Kultur". Der Verfasser führt in derselben in überzeugender und geistvoller Weise aus, wie sich die Wagner'sche Musik auf der Basis wahrer Sittlichkeit und Religion erhebt und entkräftet durch Aufklärung der Beziehungen des vorgeführten Sinnlichen zum erstrebten Sittlichen die Ansichten mancher noch indifferenten Wagnerianer. — Hiernach wurde die Versammlung benachrichtigt, dass in nächster Sitzung Herr Höfing aus Barmen seine neue Doppel-Klaviatur, welche u. a. durch bequemere Spielbarkeit weiter Lagen eine grössere Leistungsfähigkeit des Instrumentes erzeugen soll, vorführen werde. — Den Schluss bildete eine Besprechung des von Dr. R. Eisenmann erfundenen elektrotechnischen Klaviers. Die Versammlung nahm an der Erklärung desselben ein grosses Interesse. Bezweckt es doch nichts weniger, als vermittelst Anwendung der Elektricität dem Klange jedes einzelnen Tones nach Belieben eine in ihrer Dauer unbeschränkte Verlängerung ertheilen zu können, und dies auf bequeme, leicht ausführbare Weise. (Vergl. den Bericht über das Instrument in voriger Nummer des Klavier-Lehrers.) *S. R.*

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalisky), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart

Herausgegeben von

Professor Emil Breslaur.

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1889.** **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Carl Philipp Emanuel Bach

und seine Berliner theoretischen Freunde.

Zum 14. Dezember 1888.

Von **Anna Morsch.**

(Fortsetzung.)

Der König schätzte Bach's Kunst sehr hoch, aber persönlich war ihm das kreimüthige, unfügsame Wesen seines Cembalisten nicht sympathisch und Bach hat sich auch nie Mühe gegeben, sich den Eigenartigkeiten seines Königlichen Gebieters unterzuordnen. In dieser Beziehung hat ihn Zelter am trefflichsten charakterisirt. Er schreibt über ihn: „Dieser geistreiche und originelle Komponist liebte den König auch als einen schönen Geist und grossen König, aber er liess denselben keine seiner Ansprüche an Genie und Kunst gelten. Er behauptete, der König sei zwar gebietender Herr in seinem Lande, doch nicht im Reiche der Kunst, wo Götter walten, von denen alles Talent ausgehe und wieder dahin zurück kehre. Ein Künstler sei ein von höherer Hand ausgestatteter Sohn des Himmels, der der Welt angehöre, wie die Welt ihm, und daher keiner Botmässigkeit unterworfen sei." —

Ausser seiner Thätigkeit als Cembalist wirkte Bach in seiner Berliner Zeit noch als Lehrer, Komponist und musikalischer Schriftsteller. Er hatte sich schon damals eines ungemeinen Rufes zu erfreuen, seine Sonaten wurden ihm sehr gut bezahlt, seine Kompositionen mit Vorliebe in weiten Kreisen gespielt; er konnte die Ungunst der Zeit, als im siebenjährigen Kriege alles stockte und die Gehaltszahlungen ausblieben, ruhig und sorgenlos mit ansehen.

Bach hat während seiner Berliner Zeit ... grosse Anzahl Kompositionen der verschiedensten Gattungen geschrieben. Die Bedeutung seiner Arbeiten, ihr Einfluss auf die Fortentwicklung der Tonkunst ist längst klar gestellt, es kommt hier mehr darauf an, ein allgemeines Bild von den musikliterarischen Schriften und Bestrebungen seines Berliner Freundeskreises, bei denen er so energisch und thätig mit betheiligt war, zu zeichnen, darum soll nur einiges darauf bezügliche aus seinem Wirken herausgegriffen werden. Als auffallend unter seinen Kompositionen mögen nur einige erwähnt werden, die er mit Einleitungen herausgab — die vollständigste Programmmusik. So ein dem Grafen Wilhelm Schaumburg gewidmetes Trio. Es stellt nach Bach's Erklärung ein Gespräch zwischen einem Sanguiniker und einem Melancholiker dar, der Inhalt ihrer Reden, die Absätze, sind durch das ganze Werk genau durch Buchstaben angegeben. Dann hatte er im Verein mit den Freunden im Jahre 1760 eine Wochenschrift gegründet, die Kompositionen lebender Tonkünstler veröffentlichte, und Bach war es in seiner vermittelnden Stellung gelungen, die schroff getrennten Parteien und die sich befehdenden Freunde hier in friedlichem Nebeneinander zu vereinen. Sein „Musikalisches Allerlei" bringt ausser seinen eigenen Kompositionen Werke von Kirnberger, Marpurg, Graun, Quantz, Fasch, Agricola, Benda u. A. Zwei Jahr darauf brachte er das „Musikalische Mancherlei" mit folgendem originellen Vorbericht: „Die Musik dient entweder dem

Kenner, er mag nun natürlicher oder gelernter sein, mit ihrer Kunst nur zu ergötzen, sowie ein wohl gebautes Haus, ein regelmässig angelegter Garten vergnügt, oder sie ist die Sprache der Empfindung. So rauschen rachschwangere Töne, so schleppt sich die Traurigkeit auf den Saiten, so wirft der Zorn Sturm durch die Luft, so wallet die Freude im Aether, so seufzet der zärtliche Ton der Freundschaft und Liebe und so bringen die belebten Töne Lob und Dank aus dem vollen Herzen an den Sitz der Allmacht und theilen die Wolken."

„Die vornehmste Absicht dieses Wochenblattes ist, einige Versuche von dieser letzten Art der Musik zu geben und werden darin deutsche, französische und italienische Arien und Stücke fürs Klavier und andre Instrumente vorkommen."

Die Betheiligung der Komponisten war trotz dieser pomphaften Einleitung viel schwächer, wie zwei Jahre vorher; umfasst für uns nur die Arbeiten Bachs darin eine Reihe kleinerer Klavierstücke, die er betitelte: La Buchholz, La Boehmer, La Stahl, L'Hermann, L'Aly Rupalich u. s. w. und ein Kritiker jener Tage giebt uns auch über die Bedeutung der sonderbaren Titel Aufschluss. In den „Ephemeriden der Menschheit" heisst es: „Bach charakterisirte damals mehrere Frauenzimmer, die er kannte, durch angemessene Klavierstücke, und mehrere Personen, die jedes Individuum kannten, versicherten mich, ihr Humor und Betragen im Umgange sei glücklich in denselben ausgedrückt gewesen, nur habe man sie von Bach selbst spielen hören müssen." —

Bachs grösstes Werk, mit welchem er sich zugleich den wissenschaftlichen und pädagogischen Bestrebungen seiner Berliner Freunde anschloss, ist sein „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen", ein wahrhaft klassisches Werk, und es ist zur Zeit besonders bemerkenswerth, da es ausser Couperins Versuch „L'art de toucher le clavecin" fast ohne jeden Vorläufer ist. Das Buch ist mit einer ausserordentlichen Ruhe und Klarheit geschrieben und für uns in einzelnen Kapiteln für das Studium der Werke seiner Zeit fast unentbehrlich. Dies gilt besonders von dem Kapitel über die „Manieren". Es liefert uns einen Schlüssel zu den, zu Bach's Zeiten fast zum Ueberdruss gebrauchten „Verzierungen", „Agréments" mit ihren uns heut vielfach fremden Zeichen, deren Bedeutung ohne Bach's Werk uns völlig unverständlich sein würde. Wahrhaft bewundernswerth ist das Kapitel „Vom Vortrag". Vieles darin ist noch heut mustergiltig und beherzigenswerth; es mögen wenigstens einige kurze Aussprüche daraus hier Platz finden: „Der gute Vortrag ist nichts anderes, als die Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affekt singend oder spielend dem Gehör empfindlich zu machen. Man kann durch die Verschiedenheit derselben einerlei Gedanken dem Ohre so veränderlich machen, dass man kaum mehr empfindet, dass es einerlei Gedanken gewesen sind." — „Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebraucht, der hat einen schlechten Vortrag." — „Aus der Seele muss man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel." — „Man soll keine Gelegenheit verabsäumen, geschickte Sänger besonders zu hören, man lernet dadurch singend denken und wird man wohl thun, dass man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen." — —

Neben diesen vortrefflichen Rathschlägen stehen allerdings auch solche, die uns sofort in die Zeit des Zopfes, der Schönheitspflästerchen mit ihrer übertrieblichen Galanterie und sentimentalen Empfindsamkeit versetzen: „Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt, so muss er nothwendig sich selbst in alle Affekten versetzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bei matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dies geschieht ebenfalls bei heftigen, lustigen und anderen Arten von Gedanken, wo er sich alsdann in diese Affekten setzet. Kaum dass er einen stillt, so erregt er einen anderen, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. . . . Besonders aber kann ein Klavierist vorzüglich auf allerlei Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopf bemeistern. Dass alles dies ohne die geringsten Geberden abgehen könne, wird derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich hässliche Geberden sind, so nützlich sind die guten, indem sie unseren Absichten bei den Zuhörern zu Hilfe kommen. Solche Ausüber machen ihren sonst nicht üblen Stücken schlechte Ehre. Sie wissen nicht, was drinnen steckt, weil sie es nicht herausbringen können" u. s. w. Und hier giebt Bach den Komponisten wieder den vorzüglichen Rath, dass sie ihre Stücke mit „Zeichen zum besseren Verständnisse" versehen möchten. — Das Werk enthält ausserdem alles, was sich auf die Handhabung des Klaviers und des Unterrichts bezieht: Anschlag, Handhaltung, Fingersatz, — der zweite Theil die Lehre vom Accompagnement (unseren heutigen Pianisten würde die Haut schaudern, stellte man ähnliche Ansprüche an sie), von der freien Fantasie und eine durchgeführte Generalbasslehre.

Das Buch fand eine geradezu sensationelle Aufnahme, alle Musiker griffen danach und studirten es mit Feuereifer, die Tages- und Fachzeitungen brachten die überschwenglichsten Kritiken. Haydn gesteht später zu, dass er diesem Werke sein hauptsächlichstes Wissen verdanke, Reichardt kann sich nicht genug darin vertiefen und der bekannte J. A. P. Schulz ruft einmal aus: „Bach und Kirnberger werden immer Helden für die praktische, Marpurg für die theoretische Musik", und anschliessend schreibt die Leipziger Allgemeine Zeitung: „Ebenso dachten die übrigen jüngeren Künstler der Zeit, von denen Gluck, Krumholz, Dulon, Clementi und Pleyel zu nennen sind."

Der persönliche Erguss eines jedenfalls leidenschaftlichen Verehrers unseres Bach mag hier noch angereiht werden, da er sich in so bemerkens-

werther Stelle, nämlich in dem Exemplar des Bach'schen Werkes, welches die hiesige Königliche Bibliothek besitzt, in eigener Niederschrift befindet. Er ist vom 7 Januar 1780 datirt, also wenige Wochen nach Bachs Tode geschrieben und unterzeichnet: „Halle Johann Friedrich, Leberecht Zuberbier." Nach der schmerzlichen Klage um den Tod des „berühmtesten und vortrefflichsten Kapellmeisters Herrn Bach" heisst es „Er war der wahre Vater aller guten Klavierspieler und hat sich durch seinen „Versuch" und durch seine vortrefflichen Klaviersachen ganz unsterblich gemacht O, welch ein grosser Mann, welch ein grosser Original-Komponist war der unsterbliche Bach An seinen Klaviersachen kann man sich nicht satt spielen und ohne ihn und seiner fürtrefflichen Anweisung zum Klavierspielen würden alle Klavierspieler noch im Finstern tappen, denn nur er hat gezeigt, wie das Instrument mit Geschmack behandelt werden muss."

Es blieb aber nicht beim Lobpreisen allein Die gründliche Beschäftigung mit dem hier schriftlich niedergelegten Mehr klargelegten Stoff regte zu immer weiterem Nachdenken, zur Vertiefung und zu lebhaftem Gedankenaustausch an Mit den theoretischen Problemen in wissenschaftlicher Begründung. — Bach's Generalbasslehre ist nur eine Anleitung zum Unterricht, — waren seine Berliner Freunde bereits lange und eingehend beschäftigt, aber die praktische Seite ward nach allen Richtungen und erblichen Sinne ausgebeutet. Dem Artikel „Vortrag" folgte allein eine ganze Literatur Es sei nur auf die kritischen Untersuchungen über die Unterschiede zwischen „Ausführung" und „Vortrag" hingewiesen, womit sich ein „Bonde Von Bruno" unterzeichnender Artikel in Marpurg's „Kritischen Briefen über die Tonkunst" beschäftigt, ferner auf die einschlägigen Artikel von dem eben erwähnten J. A. P. Schulz in Sulzers „Theorie der schönen Künste" und die Ausführungen von D. G. Türk in seiner „Klavierschule" die letzteren beide fein und geistvoll, noch heut die Grundlage unserer Anschauungen bildend. Es folgte aber auch eine ganze Sense stechender Literatur, in der von oberflächlichen Skribenten Bach's Werk in grausamster Weise ausgebeutet ward so dass dieser sich endlich von Hamburg aus veranlasst sah, sich gegen deren unverständige Urheber in einem offenen Briefe zu verwahren und in diesem die Hohlheit der Schreiber, das Herausreissen missverstandener Sätze aus dem Zusammenhange, die Oberflächlichkeit der Behandlung in scharfer Weise gerügt.

Wenden wir uns nun zu seinen Freunden und ihren theoretischen Untersuchungen und Werken.

Die beiden tonangebenden Führer und bereits öfter genannt, es waren der nachmalige Königl. Kriegsrath und General Lotterie Direktor in Berlin verstorbene Marpurg und der Kapellmeister der Prinzessin Amalie und als Violinist in der Königlichen Kapelle angestellte Kirnberger. Beide Männer haben wacker, mit echt deutscher Gründlichkeit zusammengearbeitet, sich aber auch ebenso oft mit deutscher Grobheit in heisser erbitterter Fehde bekämpft. Marpurg ist wohl der bedeutendere von beiden Die Natur hatte ihn mit einem scharfen Denkvermögen, mit Gewandtheit der Sprache und Schlagfertigkeit des Ausdrucks begnadigt denn hatte sie ihn in seiner Jugend in Paris, in seiner Eigenschaft als Sekretair des Generals Rottenburg, mit Voltaire, Maupertuis, d'Alembert und anderen Gelehrten zusammengeführt und dieser geistreiche Verkehr, hatte den auch im Aeusseren formgewandten gewährlichen Holsteiner zu dem gemacht. Herrn war er Kirnberger weit überlegen, der sich mühselig aus niedrigen Verhältnissen heraus, seinen Weg durch's Leben bahnen musste allerdings das Glück genossen hatte, eine kurze Zeit Sebastian Bach's Schüler zu sein, sich dann aber als Cembalist und Violinist bei verschiedenen Kapellen durchschlug, bis er nach Berlin kam, wo ihm die spätere Anstellung bei der Prinzessin Amalie erst die Ruhe eines gesicherten Lebens gewährte Kirnberger fehlte die scharfe Dialektik, die schlagfertige Gewandtheit seines kritischen Genossen, er war ein finsterer mürrischer Gesell „Streit und Widerwärtigkeiten" schreibt Burney, „haben seinem Charakter einen Saures gegeben" er hat sich oft, wo er den Mangel der eigenen Sprache und Ausdrucksfähigkeit empfand der gewandteren Feder J. A. P. Schulz's bedient.

Die Hauptthätigkeit der beiden Männer bewegt sich auf dem Gebiet der musikalischen Theorie und der Untersuchungen über die Temperaturverhältnisse Marpurg bietet in den von ihm gegründeten Organen „Der kritische Musikus an der Spree", und „Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik", die Gelegenheit geboten, Gedanken und Erörterungen auszutauschen, was denn auch von den Musikern redlich benutzt wurde allerdings blieb es nicht aus, dass die Gemüther sich im Kampf der Meinungsverschiedenheiten erhitzten, die Blätter zu persönlichen Angriffen benutzten und zu einem Tummelplatz wilder Leidenschaften machten. Das Gebiet der Theorie in wissenschaftlicher Begründung war aber noch völlig ungeklärt und wenig bebaut und wenn wir uns heut über die hitzigen langandauernden Fehden, die über die anerkannt geringfügigsten Punkte entbrannten, verwundern so sind sie vom Standpunkt der Zeit wohl gerechtfertigt. — der Genius der Kunst eilte siegesfroh, von keiner Schranke gehemmt seinen höchsten Zielen zu und liess die armen Musikgelehrten die mühsam an ihren Systemen bauten in tausend Verlegenheiten nicht hinter sich zurück

Zu einer wissenschaftlichen Begründung der theoretischen Probleme hatte der Franzose Rameau — im Jahre 1722 in seinem „Traité de l'harmonie" den ersten Anstoss gegeben und sein System bildete den Grundakkord für alle nachfolgenden Untersuchungen Rameau baute seine Lehre auf der fortwährenden Verbindung der Töne zu Akkorden und der Umkehrung der Akkorde auf, er begründet sie durch die Theorie der in der Höhe und der Tiefe mitschwingenden Partialtöne durch die er den Dur- und den Molldreiklang, als von der Natur gegebene Harmonien erklärt Da es ihm jedoch in der Verfolgung dieser Prinzipien nicht gelang das Dasein anderer Akkorde, besonders der dissonirenden, in gleicher, naturgemässer Weise begründen, auch seine Regeln über den „basse fondamentale", Fundamentalbass (einen nicht vorhandenen,

aus Bässen zur tonalen Verbindung der Akkorde hinzugedachten Bass) allein Willkürlichkeiten zuzuschreiben, so blieb unseren deutschen Musikern noch ein weites Feld zu Kombinationen und Verirrungen. D'Alembert hatte aus Rameau's weitläufigen Werken (er schrieb noch eine ganze Reihe nach dem obigen), ohne dieser „Weitläufigkeiten und Dunkelheiten im Ausdruck" wegen, einen kurzen kundigen Auszug gemacht und Marpurg übersetzte dieses letzteres in's Deutsche unter dem Titel: „Herrn d'Alembert's Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau (Leipzig 1757). — Kirnberger fühlte die Lücken des Systems und baut in seinen beiden grossen Werken „Die Kunst des reinen Satzes" und „die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie" ein neues auf. Er nimmt allerdings ohne jede wissenschaftliche Begründung zwei Grundakkorde an, den konsonirenden Dreiklang und den dissonirenden Septimenakkord, jeden in verschiedenen Zusammensetzungen, und leitet aus diesen alle übrigen Akkorde ab. Er rühmt von seinem Werk: „Ist das vollkommenste System der Harmonie, nach welchem sich die allerverwickeltsten Sätze der tiefsinnigsten Harmoniker erklären und auf ihre einfachen Grundquellen zurück führen lassen." Kirnberger hatte es sich nicht entgehen lassen, sich bei seinen Auseinandersetzungen auf die Autorität Sebastian Bach's, seines grossen Lehrmeisters, dessen Name immer nur mit scheuer Ehrfurcht genannt wird, zu berufen, sich aber damit den Zorn Marpurg's zugezogen, der in seinen Werken „Abhandlung von der Fuge" und „der kritische Musikus an der Spree" bereits mit selbständigen Harmoniesystemen vorgetreten war. „Mein Gott", ruft er ärgerlich aus, „warum will man den alten Bach mit Gewalt in einen Streit mischen an welchem er, wenn er noch lebte, gewiss keinen Theil genommen haben würde? Man wird doch niemanden überreden dass derselbe die Lehre von der Harmonie nach Art des Herrn Kirnberger erklärt habe. Ich glaube, dass dieser grosse Mann sich mehr als einer einzigen Methode bei seinem Unterricht bedient und solche allzeit nach der Sphäre eines jeden Kopfes eingerichtet hat. Aber ich bin auch zugleich versichert, dass, wenn auch irgendwo Anleitungen zur Harmonie in Manuskript von diesem Manne existiren, man nirgends gewisse Dinge finden wird, die uns Herr Kirnberger für Bach'sche Lehrsätze verkaufen will. Sein berühmter Sohn zu Hamburg müsste doch auch ein Wort davon wissen." Er fällt dann mit grosser Bitterkeit über Kirnberger her, beweist ihm mit scharfer Konsequenz und dem Hinweis auf das Rameau'sche System, dass sein angenommener Grundbass gar kein natürlicher „Grundbass" sei, sondern nur ein willkürlich von ihm erfundener „Intervallenbass".

Frau Fama muss den Streit bis nach Hamburg getragen haben, oder die beiden Kämpfer wandten sich selbst an unseren Philipp Emanuel als Schiedsrichter, kurz, wir sehen ihn in dieser Sache entschieden energisch für Kirnberger Partei nehmen, denn er ermächtigt ihn zu folgender Aeusserung: „Sie können laut verkünden, dass meine und meines seligen Vaters Grundsätze antirameauisch sind".

Wenn Marpurg übrigens der Meinung war, dass von dem „alten Bach" keine schriftliche Niederschrift vorhanden war, so befand er sich damit im Irrthum. Wir besitzen noch heut eine von Bach für seine „Scholaren" abgefasste Harmonielehre. Aus dieser geht mit Deutlichkeit hervor, dass Bach das Rameau'sche System genau gekannt hat, denn er entwirft verschiedene seiner Theorien, unter anderen den von Rameau auf der Unterdominante mit hinzugefügter grosser Sexte konstruirten und für einen Grundakkord ausgegebenen Quintsextakkord. Bach benutzte zur Bildung seiner Akkorde eine Dur- und eine Molltonleiter, die sich aber nur in ihren Terzen gross und klein, unterscheiden. Hier weicht Kirnberger von ihm ab, seine Molltonreihe war unsere heutige absteigende melodische Molltonleiter. Auch diese Willkürlichkeiten in der Annahme des Mollgeschlechts und der damit verbundenen abweichenden Aufstellung der Harmonien riefen lebhaften Streit hervor, bis es da nach langen, endlich resultatlosen Meinungsäusserungen Georg Fr. Lingke gelang durch Aufstellung unserer heutigen harmonischen Molltonleiter einen allseitig befriedigenden Ausgleich herbeizuführen.

(Schluss folgt.)

Kalenderschau.

Von **W. Tappert.**

„Wenn die letzten Schwalben heimwärts zieh'n" pflegen die ersten Kalender zu erscheinen. In allerlei Farben haben wir Musiker diese unentbehrlichen Noth- und Hülfsbücher: blau, roth, grau, gelb, dunkelgrün, hellgrün, — jeder Herbst bringt eine neue Couleur! Beginnen wir mit dem Ältesten, mit Oscar Eichberg's „Allgemeinem Deutschen Musiker-Kalender", der zum elften Male erscheint (Berlin, Verlag von Raabe & Plothow, Potsdamer Strasse 7. Preis 2 Mark). Er ist nicht nur der Aelteste, er ist der Alte geblieben, bekannt und geschätzt und verbreitet und es würde schon genügen, seine Ankunft zu melden. Wie reich ist sein Inhalt! Da giebt es ein Notiz- und Nachschlagebuch das umfasst 130 Seiten. Hier finden sich Lektionspläne, Gedenktage, Geburts- und Sterbetage berühmter Leute, jene wichtigsten Paragraphen des Gesetzes vom 11. Juni 1870, einige Regeln über die Aussprache des Italienischen, eine Tabelle akustischer Zahlen, ein Kalendarium für Musiklehrer mit 13stündigem Tagespensum. Episteln und Evangelien für jede Woche angemerkt. Die zweite Abtheilung ist der Statistik gewidmet, hier giebt es auch eine Todtenliste. Mehr als 200 Seiten umfasst der unentbehrliche Adress-Kalender, welcher

mit Berlin beginnt und mit Konstantinopel schliesst. Ein kurzer Führer durch die neueste Musik-Literatur und Besprechungen musikalischer Bücher sind beigefügt. Zweierlei ist mir aufgefallen: sektirische Druckfehler, — irren ist menschlich —, und eine Annonce auf Seite XLII des Inseraten-Theiles. Diese reizt mich zu der Frage: wie fängt es Frau Konzertmeister Halir in Weimar an, um als Frl. Therese Zerbst an einem Bunkerr „Konservatorium für Gesang und Klavierspiel“ zu unterrichten?

Dem Dunkelgrünen macht seit drei Jahren ein hellgrüner scharfe Konkurrenz: Max Hesse's „Deutscher Musiker-Kalender“. Derselbe erscheint in Leipzig und kostet nur — 1 ℳ 20 ₰. Wie man für diese geringfügige Summe ein sauber gebundenes, splendid ausgestattetes Buch von 384 Seiten liefern kann, — ich verstehe es nicht. Der erste erschöpfende Jahrgang (1887) war mit dem Portrait A. G. Ritter's geschmückt, der zweite, erheblich stärkere brachte die Bilder von Liszt und Wagner. Das letztere veranlasste mich zu einem Monitum: Die Unterschrift datirt muthmasslich aus dem Jahre 1849, das Brustbild (mit dem Barett) kann 30 Jahre später entstanden sein. War denn kein gleichzeitiger Namenszug aufzutreiben? Dasselbe Cliché fand neuerdings wieder Verwendung in der Schrift von Bernhard Vogel: Richard Wagner als Dichter. Mich stört die anachronistische Zusammenfügung. Schon der Kalender für 1888 frappirte durch ein mit wahrem Bienenfleisse hergestelltes Adressbuch. Herr Hesse verschmähte es natürlich, bei Eichberg Anleihen zu machen, er verschaffte sich das Material selbst, und hat nun Recht, den Nachdruck der unzähligen Adressen gerichtlich zu verfolgen. Er wird am besten wissen, wieviel Zeit, Mühe und Geld dieselben gekostet haben! In manchen Punkten ist der energische Konkurrent seinem Gegner voraus geeilt. Der Leipziger hat anscheinend das ganze Berliner Adressbuch (!) durchforscht und 94 Pianoforte-Stimmer entdeckt, während Eichberg nur 24 anzugeben weiss. Musik-Zeitschriften finden sich bei Hesse 56, bei Eichberg 45, der Erstere bemerkt allerdings — das ist sein Vorzug — den jährlichen Abonnement-Betrag und den Preis für die einzelne Nummer. Der dritte Jahrgang ist mit acht hübsch ausgeführten Musiker-Bildnissen geschmückt. Eugen d'Albert eröffnet den Reigen, Carl Riedel schliesst ihn. Es ist bezeichnend, dass zwei junge Klavierspieler d'Albert und Rehberg den Anfang machen, dann erst kommen Grell, Wüllner, Rheinberger u. s. w. Zu den Bildern hat Vogel die biographischen und sonstigen Notizen geliefert. Die Gruppirung des kalendarischen Stoffes ist im wesentlichen dieselbe, wie in der älteren Vorlage. Die Einwohnerzahlen mancher Städte weichen erheblich ab, z. B. hat Fürth 35 400 Einwohner nach Hesse, dagegen 38 000 bei Eichberg. Görlitz 65 000 nach Eichberg, aber nur 55 000 bei Hesse. Nach den mir zu Gebote stehenden Quellen sind Hesse's Angaben die richtigen. Ich resumire: Der Leipziger Deutsche Musiker-Kalender empfiehlt sich durch Zuverlässigkeit und erstaunlich niedrigen Preis.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Das dritte Philharmonische Konzert unter Herrn von Bülow's Leitung bot ein überaus anziehendes Programm, den Anfang bildete eine Ouvertüre zu Byron's „Corsar“ von H. Berlioz Op. 21, ein etwas ungestüm dahinbrausendes Stück, welches in Bezug auf originelle Erfindung und Instrumentation zwar nicht auf gleicher Stufe mit späteren Werken desselben Meisters steht, gleichwohl aber seine Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlte. Die reizvollsten Gaben des Abends bildeten zwei Stücke aus Berlioz „Fausts Verdammung“ und zwar „Irrlichtertanz“, ein geistvoll erdachtes und durchgeführtes Orchesterstück, und die köstliche Serenade des Mephistopheles für Bariton. Herr Emil Blauwaert, der Sänger des Abends, trug ausser diesem Stücke noch eine Scene für Bariton und Orchester „Philipp van Artevelde“ von F. A. Gevaërt vor; letztgenannte Komposition fesselte nicht gerade durch eigenartige Erfindung, bot jedoch dem Sänger reichliche Gelegenheit, seine Stimmmittel zur Geltung zu bringen. Herr Blauwaert verfügt über einen umfangreichen und angenehmen Bariton; die Intonation ist tadellos, zuweilen stört allerdings ein etwas kehliger Beiklang, dagegen bekundet des Sängers Vortragsart künstlerischen Geschmack und musikalische Bildung. Mit vielem Geschicke wusste er namentlich die oben erwähnte Serenade zur Geltung zu bringen, welche da capo verlangt und gegeben wurde. Der zweite Solist des Abends, Herr Alfred Grünfeld, spielte auf einem vorzüglichen Bechstein Rubinstein's D moll-Konzert und erzielte damit einen durchschlagenden Erfolg. Den Schluss des Abends bildeten Brahm's E moll-Symphonie und Beethovens Egmont-Ouverture. Das Philharmonische Orchester unter Bülows Leitung leistete, wie stets, Vorzügliches. —h.

Berlin, 26. November 1888.

Am 12. November hatten die Herren Dr. H. Bischoff und W. Brülnich ihr zweites Montags-Konzert. Die Hauptwerke des Abends waren das selten gehörte, immer noch ansprechende Sextett in d moll Op. 74 von Hummel sowie das Sextett in D dur Op. 65 von Heinrich Hofmann. Mit den Konzertgebern trugen die Herren Ebert (Violine), Genix (Viola), Philipsen (Violoncello), Kämling (Bass), Gantenberg (Flöte), Richter (Oboe) und Littmann (Horn) zum guten Gelingen der Aufführung bei. Ausserdem erfreute Hr. Dr. Bischoff die Hörer durch den sehr klaren und fein nüancirten Vortrag der As dur-Sonate Op. 110 von Beethoven, und der treffliche Bassist der Weimarer Hofoper, Hr. Franz Schwarz, durch mehrere Balladen und Lieder von Löwe, Schubert, Rob. Franz und Kaur. Hofman.

Am 15. November erschien Frl. Clotilde Kleeberg, die unvergleichliche Pianistin, zur Freude aller Verehrer echter Kunst wieder auf dem Podium der Singakademie. Sie brachte als Hauptnummern des Programms Schumanns „Kreisleriana", Beethovens „Sonate caractéristique", Mendelssohns „Variations sérieuses" und sonst noch Werke von Mozart, Schubert (G dur Impromptu) und Chopin zu Gehör. Obgleich Frl. Kleeberg eine ganz bedeutende musterhaft saubere Technik besitzt, so ist diese bei ihr doch nie vordringlicher Selbstzweck, sondern immer nur das Mittel, nicht die Virtuosin, sondern das Kunstwerk im schönsten Licht zu zeigen. Man braucht, mit einiger Menschenkenntniss ausgerüstet, die auch in ihrem Aeussern höchst sympathische Künstlerin mit dem feinen klugen Köpfchen nur zu beobachten. Da ist nicht eine Ader von kokettirender Virtuoseneitelkeit, die schon mit dem lieben Ich „Effekt" machen will. Still und sinnig, wie der ganzen Umgebung entrückt, nur aufs liebevollste dem Kunstwerk hingegeben, sitzt die Künstlerin am Instrument. Es ist nicht überflüssig, in unserm Klavier-Fachblatt diesen Punkt zu berühren. Und was nachher voll nur wieder der Vortrag der jungen Künstlerin. Referent, der doch viel und Viele gehört hat, muss offen bekennen, dass noch nie sein Empfinden so stark und unmittelbar von Klaviervorträgen berührt worden sei, wie hier durch die Clotilde Kleeberg's. Gehet hin, ihr jungen Pianisten, höret und thut desgleichen — versuchet es wenigstens, so weit als möglich!

Am 17. November fand das erste Abonnement-Konzert des Hrn. Emil Sauret und Heinrich Grünfeld statt. Der Bruder des Letzteren Hr. Alfred Grünfeld aus Wien unterstützte dieselben. Mit den Herren Ad. Müller (Viola) und H. Kenner (Bass) spielten die Vorgenannten Schuberts Forellenquintett in vorzüglicher Ausführung. Ausserdem spielte der Pianist noch Stücke von Beethoven, Schumann und dem talentvollen Dänen Schytte, die seinem temperamentvollen Vortrag lebhaften Beifall ernteten. Die Konzertgeber spielten zum grössten Theil ihrem Publikum willkommene moderne Werke mit der bei ihnen gewohnten Sauberkeit und mit vielem Geschmack. Eine noch sehr junge Sängerin, Frl. Schacko erwies sich als ein vielversprechendes Talent, eine schöne, umfangreiche Sopranstimme mit besonderer Anlage für den Vortrag und für den kolorirten Gesang verbindend.

Das dritte Abonnements-Konzert im Konzerthause am 19. November wurde von Hrn. Georg Bloch geleitet und bestand zum grösseren Theile aus Chorwerken, vom Bloch'schen Gesangverein unterstützt von den Damen Müller-Ronneberger, Gertrud Krüger, Höckow und den Herren Max Ronneberger und Alexi, ausgeführt. Es waren die Weber'sche Kantate „In seiner Ordnung schafft der Herr", ein schon recht verblasstes Stück, dessen fugirter Schlusschor nur noch Interesse erregen kann, und Mendelssohns liebenswürdige Musik zu „Athalia". Hier wurden dem Chor und den Solisten natürlich bedeutendere und dankbarere Aufgaben gestellt. Der Chor, der seit dem vorigen Jahre bedeutend an Mitgliedern gewonnen, von Hrn. G. Bloch verständnissvoll und lebendig geleitet, hielt sich sehr wacker. Von den Solisten müssen in erster Linie Fr. Müller-Ronneberger und Frau Krüger, unsere rühmlich bewährten Konzertsängerinnen, mit vollem Lobe genannt werden. Hr. Alexi hat eine schöne, weiche, dunkle Bassstimme und sehr geschmackvolle Art zu singen, wie er im Vortrage zweier Lieder bewies.

Frau Flora Scherres-Friedenthal, deren Name als tüchtige Pianistin seit Jahren einen sehr guten Klang hat, ist nach ihrer Verheirathung mit dem vorzüglichen Maler, Prof. Scherres, der Kunst nicht ungetreu geworden. Am 20. November konzertirte sie nach längerer Pause wieder, im Verein mit der russischen Altistin Frau Möller v. Swiatlowsky. Frau Scherres spielte Schumanns fis-moll-Sonate, die geniale Schöpfung seiner Sturm- und Drangperiode, die 32 Variationen von Beethoven, Tausigs Tristan-Paraphrase und kleinere Stücke von Chopin, E. E. Taubert, Scholtz, Moszkowski und Henselt. Wie früher bewährte sich bei der Spielerin ausser der gediegenen Technik wieder der fein künstlerische, dem ernsten Virtuosenthum abgewandte Sinn. So war der Erfolg ein entsprechender, der Beifall lebhaft und wohl verdient. Die Sängerin Frl. von Swiatlowsky, besitzt eine sehr schöne, umfangreiche Altstimme, ist jedoch nicht frei von störenden Manieren.

Das Hildach'sche Ehepaar trat am 22. November mit einem Programm von Einzelgesängen und Duetten in der Singakademie vor das Publikum. Es sind Beide stets sehr willkommene Erscheinungen in unseren Konzertsälen. Mit prächtigem Stimmmaterial vereinigen sie eine vorzügliche Schule und eine nahezu vollendete Kunst des Vortrags. Herrn Eugen Hildach's Weise erinnert oft an Gura, den Meister der Meister des Liedgesanges. Das Programm war sehr geschickt zusammengestellt und wies zum grössten Theil nur Bestes aus der Lieder- und Duettenliteratur auf, welches zu vortrefflicher technischer und geistiger Wiedergabe kam.

Der Dresdener Komponist und Leiter der dortigen Liedertafel, Herr Reinhold Becker, gab mit letzterer und mit Unterstützung des Kammersängers Hrn. Bulss aus Dresden sowie der Bühnensängerin Frau Pinenon-Beethol am 23. November ein stark besuchtes recht erfolgreiches Konzert in der Philharmonie. Bisher war Hr. R. Becker fast nur als Komponist von wirkungsvollen Liedern hierorts bekannt. Nun trat er mit mehreren grösseren Werken für Orchester und Männerchor, mit und ohne Soli, vor unser Publikum. Es waren die Werke „Huldigungsmarsch" (nur für Orchester) die Ballade „der Trompeter an der Katzbach" und die Chorwerke „Vor der Schlacht" und „Waldmorgen". In allen bewährte sich der formgewandte, mit der Behandlung der Singstimmen und des Orchesters bestens vertraute geschmackvolle Musiker, der, wenn ihm auch der höchste Flug versagt ist, doch durch sangesmässige, eindringliche musikalische Illustrirung der Dichterworte lebendige, schöne Wirkungen zu erzielen weiss. Hr. Bulss und Frau Pinenon sangen die Soli mit vorzüglichem Erfolge. Die Dresdener

Liedertafel, bisher zu den besten deutschen Männerchören zählend, Inspirie recht Anerkennenswerthes, welches aber die Möglichkeit einer Steigerung nicht ausschloss. Von den auch gesungenen Liedern zündete wieder wie gewöhnlich Beckers „Frühlingszeit", von Hrn. Bulss hinreissend gesungen, in ungewöhnlicher Weise. *Theobald Rehbaum.*

In dem Konzert des **Berliner Tonkünstler-Vereins** am 23. November führte Herr Theodor Krause den von ihm geleiteten Kirchenchor von St. Nicolai und St. Marien mit theils eigenen, theils fremden Kompositionen vor, und erwies die Gediegenheit, die seinen übrigen Leistungen eigen ist, auch hier in einer geradezu überraschenden Weise. Der Chor, dessen Sopran und Alt durch Knaben, und zwar vorwiegend kleine Knaben vertreten ist, bewältigte z. B. den Bach'schen Motett-Satz „Singet dem Herrn ein neues Lied" in bewundernswerther Weise. Musste bei diesem Werk selbstverständlich auf den entsprechenden mächtigen Vollklang der hohen Stimme verzichtet werden, so fiel dagegen auch dieser eine Mangel noch fort bei den geistlichen und weltlichen Chor-Kompositionen des Dirigenten (Psalm 23., 8-stimmiger Satz aus einer „Reformations-Motette", Herbstlied, Morgenwanderung, Abendlied) — vortrefflichen Kunststücken, stimmungsvoll und von edelstem Styl — so wie bei einem ebenfalls schön empfundenen und kunstvoll gearbeiteten 8stimmigen „Frühlingslied" von Naubert, und mehreren Chorliedern von Mendelssohn. Die Ausführung aller dieser Nummern war in jeder Beziehung vorzüglich. Einer zweifachen sehr guten Unterstützung hatte sich das Konzert zu erfreuen durch die Altistin Fräul. Clara Schacht und den Geiger Hrn. H. v. Ronez. Die erstere — wie wir hören eine Schülerin der Frau Marchesi in Paris — hat ein schönes, volltönendes und biegsames Organ und weiss sowohl mit edler Stimmbehandlung als mit seelischem Ausdruck zu singen, was sie in einer Händel'schen und einer Gluck'schen Arie und in Liedern von Schubert und Brahms bewies. Herr v. Ronez, Zögling der hiesigen kgl. Hochschule, ein noch sehr junger Mann, aber schon recht gereift, spielte die Tartini'sche Gmoll-Sonate und Sätze von Schumann und Wieniawski in der gediegenen Art technischer und musikalischer Darstellung, welche die Schule, in der er gebildet ist, charakterisirt.

Im vierten philharmonischen Konzert unter Bülow's Leitung spielte Herr Prof. Joachim, vom Jubel des Publikums empfangen, sein Violinkonzert in G-dur und R. Schumann's ihm gewidmete Fantasie op. 131, beide Stücke in dankbar vollendeter Art. Joachim's G-dur-Konzert reicht in Bezug auf Originalität und Frische der Erfindung nicht an sein ungarisches *Konzert*, ist aber immerhin ein musikalisch gehaltvolles Werk, dessen zweiter Satz besonders durch die Wärme der Empfindung fesselte. Ausserdem gelangten noch Bruch's E-dur-Sinfonie, die schon früher an derselben Stelle zur Aufführung gelangte und dessen zweiter Satz besonders zündete, sowie Beethoven's Ouvertüren zur Namensfeier und König Stephan, sowie Mendelssohn's Hebriden-Ouverture zur Aufführung. Die Aufführung trug wie gewöhnlich, den Stempel höchster Vollendung.

—s.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Gesanglehrer am Königstädtischen Gymnasium, Adolf Gohren zu Berlin, ist der Titel „Musikdirektor" beigelegt worden.

— Zum Direktor der Barmer Musikschule ist an Stelle des wegen Alters rücktretenden von diesem Posten zurückgetretenen Hrn. Ad. Reichel der um das dortige Musikleben sehr verdiente Musikdirektor Herr C. Munzinger erwählt worden.

— Jules de Swert, der bekannte Komponist und Violoncellvirtuose ist als Direktor der Musikakademie nach Ostende berufen worden.

— Der grosse Erfolg, welchen die Aufführung von Reinthaler's Oratorium „Wittekind" in Mainz hatte, veranlasste bereits eine Reihe von Oratorien-Vereinen, das Werk noch für diesen Winter auf das Programm zu stellen.

— Auf der Weltausstellung zu Brüssel erhielten folgende deutsche Firmen Auszeichnungen:

Ferdinand Schaaf & Co., Frankfurt, Pianos: Fortschrittspreis.

Grassell & Banken, Löbau und Fischer & Fritzsch, Leipzig, Pianos: Breiter Preis.

Breitkopf & Härtel, Leipzig, Musikalien: Ehrendiplom.

F. Adam, Crefeld, Pianos; Fischer & Fritzsch, Leipzig, Pianos, Lange & Hellwig, Uhrmacher Dresden, Notenblattwender Mann & Co., Bielefeld Pianos, Ferd. Schaaf & Co., Frankfurt a. M. Pianos: Diplome zu einer goldenen Medaille.

Carl Ecke, Berlin, Pianos; Albert Ellermark Rostock; Richard Lipp und Sohn, Stuttgart, Pianos; Ernst Munk, Gotha, Pianos; J. G. Vogel, Plauen, Pianos: Diplome zu einer silbernen Medaille.

A. Grand, Berlin, Pianos; Carl Vieweg, Breslau, Pianos: Diplome zu einer bronzenen Medaille.

— Auf der Musikausstellung zu Bologna erhielten Pianofabrik Apollo in Dresden, die Herren Grotrian, Helfferich, Schulz in Braunschweig, Schiedmayer in Stuttgart, M. Wolframm in Dresden die goldne, Seiler in Liegnitz, Pätzold in Dresden die silberne Medaille.

— Zum Andenken an Joh. Nepomuk Hummel ist an dessen Wohn- und Sterbehaus in Weimar, Marienstrasse Nr. 8, welches noch von dessen Sohn, dem trefflichen Landschaftsmaler Prof. Carl Hummel und dessen Familie bewohnt wird, auf Veranlassung der Weimarer Hofkapelle und auf deren Kosten am 14. d. M. eine Marmortafel angebracht worden, welche in goldenen Lettern die Inschrift zeigt: Hier

wohnte und starb | J. N. Hummel | 1819—1837 | In dankbarer Erinnerung | die grossherz. sächs. Hofkapelle. Die Hofkapelle ist ihrem früheren Leiter (von 1820—37) zu grossem Dank verpflichtet, nicht nur für seine Thätigkeit als solcher im allgemeinen, sondern auch insbesondere dafür, dass er in den zwanziger Jahren die Wittwen- und Waisenpensionskasse gründete und fortdauernd förderte. Der 14. November war der 150. Geburtstag des 1778 in Pressburg geborenen Künstlers. Sein Sohn, Prof. C. Hummel, hatte zur Feier des Tages die sämmtlichen Mitglieder der Hofkapelle, ihre Dirigenten und einige Freunde des Hauses für den Abend zu sich geladen.

— Karl Czerny's einzig tägliche Studien, welche nach des Komponisten eigenen Worten den Zweck haben, den Klavierspieler für die leichte und sichere Ueberwindung der „gewöhnlichsten Schwierigkeiten" zu befähigen, sind im Verlage von Steingräber in Leipzig (früher Hannover) in einer neuen, billigen, von Uso Seifert aufs sorgfältigste revidirten Pracht-ausgabe soeben erschienen. Die Ausstattung des Heftes, welchem die grosse Toccata Op. 92 in C-dur als Anhang beigegeben ist, muss trotz des äusserst niedrigen Preises eine vorzügliche genannt werden.

— Anton Rubinstein hat in Petersburg seine Vortragsabende wieder aufgenommen. Zu denselben werden zugelassen: die Schüler der höheren Klassen des Konservatoriums, die Professoren des Instituts und etwa 30 Musiklehrer der Stadt. Der geringe Rest der Plätze wird zu Gunsten der Stipendienkasse für arme Schüler mit 100 Rubel pro Person verkauft. Rubinstein spielt nicht nur die hervorragendsten Werke der Klavierliteratur — im vorigen Jahre hat er 1302 Stücke von 79 Komponisten vorgetragen — sondern giebt noch Erklärungen über den Stil der verschiedenen Meister aller Zeiten und Länder. Seine diesjährigen Vorträge werden hauptsächlich die zeitgenössische Literatur umfassen.

Die „Frankf. Ztg." berichtet in einer ihrer jüngsten Nummern über eine Neuerung, welche die Firma F. Schaaf & Co. in Frankfurt a./M. an ihren Pianinos angebracht hat. Dieselbe besteht in Folgendem: Die Vorderwand des Pianino, der obere Rahmen sowohl wie der untere, ist aus drehbaren Theilen (Klappen) hergestellt, welche sich mit Hebung des Tastendeckels — also sobald man das Instrument spielen will — öffnen. Der Ton ist bei solcher Weise nach vorne hin ganz offenen Instrumente, selbstredend ein viel stärkerer als sonst. Will man den Ton dämpfen, so wird einfach, wie bisher, das Dämpfungspedal gebraucht und dieses schliesst die Klappen. Es fällt somit die Verschiebung der Klaviatur weg, bekanntlich ein dem Tone wie der Stimmung nachtheilige Einrichtung, durch welche der Hammer anstatt an zwei oder drei Saiten, nur noch an eine oder zwei schlägt. Der vorher helle, starke Ton wird durch das Schliessen der Klappen in natürlicher Weise zu einem weicheren gedämpfteren. Abgesehen von diesem Vorzuge kann die Stärke des Tones durch die bekannte Einrichtung nach Belieben geändert werden, da sich die Klappen, je nach dem Fussdrucke auf das Dämpfungspedal mehr oder weniger schliessen und öffnen lassen, wodurch auch ein den bisherigen Klavieren unbekanntes Anschwellen des Tones ermöglicht wird. Durch eine neue Konstruktion ist es dem Erfinder zudem möglich geworden bei seinen Pianinos eine neue Mechanik, eine sogenannte „Flügelmechanik" herzustellen. Mit Rücksicht hierauf hat er dem Instrument den Namen „Flügel-Pianino" gegeben.

— Die im Jahre 1797 begründete Pianoforte-Fabrik von Ernst Rosenkranz in Dresden hat in der kürzlich stattgefundenen Ostfriesischen Gewerbe-Ausstellung zu Emden den seltenen Erfolg einer zweimaligen Prämiirung mit den höchsten Preisen für ein grosses Salon-Pianino in Eichenholz und ein kleineres Pianino in Ebenholz-Nachahmung gehabt. Treffliche Bauart, Spielweise und Ausstattung der Instrumente wurden besonders rühmend hervorgehoben. Mit diesen beiden Auszeichnungen besitzt die altberühmte Firma, welche ihre Flügel und Pianinos nicht nur nach Deutschland und den anderen europäischen Staaten, sondern auch nach Nord- und Südamerika, Asien und Australien versendet, nunmehr 14 Preismedaillen. Gewiss ein deutlich sprechender Beweis für die längstbewährte Vorzüglichkeit der Rosenkranz'schen Fabrikate.

— Aus Warschau schreibt man uns, dass dort Niemand Klavierunterricht geben darf, der nicht ein Patent vom Konservatorium besitzt. Dasselbe kann entweder durch den Besuch des Konservatoriums oder durch eine Prüfung durch die Lehrer des Konservatoriums erlangt werden. Ohne Nachweis der abgelegten Prüfung ertheilt die Polizei nicht die Erlaubniss zum Musikunterricht, damit, wie der freundliche Berichterstatter betont, kein Missbrauch getrieben wird.

— Amerikanische Musiklehrer-Versammlung in Chicago. Die Musiklehrer-Versammlung in Chicago war eine ungewöhnlich interessante und wichtige. Auf dieser alljährlich am 3. Juli abgehaltenen Versammlung wurden zwei wichtige Statuten-Änderungen vorgenommen, welche die Lokalvereine und die Lokalprüfung betrafen. Es wurde festgesetzt, dass sechs oder mehr als sechs Mitglieder, mögen sie nun Theilnehmer, Kollegen, privilegirte oder Ehrenmitglieder sein, einen Lokalverein bilden können, der seine eigenen Beamten, seine eigenen regelmässigen Versammlungen haben soll. Ferner wurde beschlossen und das ist das Wichtigste, dass ein aus mindestens 6 Personen bestehender Lokalverein Prüfungen abhalten soll, deren Bedingungen von dem Generalausschuss der Examinatoren vorgeschrieben werden. Diese lokalen Prüfungen sollen immer von mindestens einem Hauptexaminator und 2 Unterexaminatoren, die das Komitee bestimmt, geleitet werden. Für den praktischen Theil der Prüfung soll das Urtheil dieser Examinatoren natürlich entscheidend sein. Über den theoretischen Theil soll jedoch die Prüfungskommission das Urtheil abgeben. Nur der Sekretär der Prüfungskommission kennt die Namen der Examinanden. Ihre Arbeiten werden unter seiner Leitung gemacht, sie werden nur mit Nummern bezeichnet, grade wie bei früheren Prüfungen des Generalausschusses und die vollstän-

digen schriftlichen Arbeiten werden an den General examinator zur Einsicht gesandt, dessen Zeugniss entscheidend ist. Durch diese neue Einrichtung können die Examinanden die Prüfung in jeder Stadt, wo mindestens sechs Mitglieder des A. C. M. sind, ablegen, ohne erst vielleicht 1000 Meilen reisen zu müssen. Es folgt daraus, dass wahrscheinlich die Bedingungen bei den Prüfungen günstiger für die Examinanden sind, als sie ehedem waren. Nicht nur, dass die Prüfungen bisher in den heissesten Tagen der heissen Jahreszeit abgehalten wurden, waren die Examinanden auch von der angestrengten Arbeit eines Jahres erschöpft und durch eine gänzlich fremde Umgebung aufgeregt und verwirrt. Solche Bedingungen machen es besonders jungen Damen schwer, ihre Fähigkeiten und ihr Talent wirklich zu zeigen. Hoffentlich wird die neue Einrichtung eine grosse Vermehrung der Mitgliederzahl der Gesellschaft in den nächsten Jahren bewirken und so die Macht und den Einfluss derselben bedeutend steigern.

Bücher und Musikalien.

Neue Werke aus dem Verlage von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Nicolai von Wilm, Op. 64. Variationen für zwei Pianoforte.

— —, Op. 71. Drei Klavierstücke.

— —, Op. 72. Walzer für zwei Pianoforte.

Das Charakteristische der Wilm'schen Schreibweise ist Anmuth und feine Grazie; er erschüttert uns nicht, er regt kaum Leidenschaften auf, aber er führt uns in die festlich heiteren Hallen der Kunst, vor denen die Nüchternheit des Tagelebens zurück weicht. Wilm ist zumal glücklich in der Erfindung seiner Motive, sie fesseln und gehen uns sofort zu Ohr, erscheinen neu und doch so vertraut und gerne folgen wir ihrem Schöpfer durch die Wendungen ihrer weiteren Bearbeitungen. Diesmal hat sich der Autor durch die beiden Hefte Opus 64 und 72, Originalwerke für 2 Pianoforte, den besonderen Dank der Klavierspieler erworben, die Litteratur in diesem Fach ist nicht besonders gross und was neu hinzu gebracht wird, ist eine wirkliche Bereicherung derselben. Die Variationen, Op. 64, sind in ihrer Eigenart ein kleines Meisterwerk. Wie süss sich gleich das Thema einschmeichelt, wie eine holde Träumerei, welchen Duft legt es auf den Variationen, die bald heiter bewegt, bald in ernster Haltung immer den Charakter des Themas festhalten. Wollte man vergleichen, so kann man nur an die Schumann'schen Variationen für 2 Klaviere denken, es ist aber nicht das kindliche, melodiöse Element, sondern mehr einzelne formale Wendungen die an das mustergültige Vorbild erinnern. Jedenfalls werden zwei feinfühlige Spieler sich mit Lust in dieses Werk vertiefen. — Etwas anspruchsvoller zeigt sich der Walzer; er tritt nach einer in lieblichen Moll gehüllten Einleitung mit einem frischen, fast kecken Walzerrhythmus ein, der in heiteren Wendungen, in reicher modulatorischer Gestaltung immer wieder durchblickt und in lustigem Kehraus abschliesst. — Das Heft Op. 71 bringt ein in zierlichen Stakkatofiguren gehaltenes Capriccio, ein Notturno und eine Humoreske, die im Tempo Presto frisch und rhythmisch pikant dahinfliegt. Diese Stücke sind gleichfalls als kleine, vornehme Vortragsstückchen zu empfehlen.

C. Jos. Brambach, Op. 69. Acht Vortragsstücke.

— —, Op. 71. Vierzehn melodische Stücke.

Es sind durchweg Klavierstücke in kleinerem Rahmen und unter den zwölf Nummern sind einzelne, die als recht gelungen und musikalisch werthvoll bezeichnet werden können. So die Toccatina, das Capriccietto, die Serenade aus Op. 69, die Minuette und der zierliche Elfentanz aus Op. 71. Die Stückchen bieten keine technischen Schwierigkeiten und werden als ansprechende Vortragsstückchen für die Mittelstufen gut zu verwerthen sein.

Hermann Spielter, Op. 24. Drei Klavierstücke.

Drei kleine Nippsachen, musikalisch ganz hübsch in ihrem engen Rahmen, im ganzen aber doch etwas zu wenig und etwas farblos, der flüchtig angeregte Gedanke eilt zu schnell vorüber, um Eindruck zu hinterlassen.

A. Piper, 6 Sonatinen op. 36 von M. Clementi mit einem erläuternden Märchen in 6 Kapiteln. Carl Rühle (vorm. P. J. Tonger) Leipzig-Reudnitz. Preis 1 M.

Gewiss eine neue und originelle Idee, das bekannte und berühmte Studienwerk in das poetische Gewand des Märchens zu kleiden. Und das Märchen ist kindlich naiv und in sinnig naiver Weise, Herz und Gemüth bildend, erzählt und zieht jeden einzelnen Satz der Sonatinen geschickt in seinen Rahmen hinein, alle Regungen der Kindergemüthe, Scherz und Frohsinn, Seligkeit und Furcht, Bitte und Dankgebet darin wiederspiegelnd. Wir können dem hübschen Gedanken in seiner wohlgelungenen Ausführung nur warm zustimmen, überzeugt, dass die Lust und Liebe zum Studium bei der kleinen Welt dadurch lebhaft gefördert werden wird. Auf den billigen Preis, 1 M für das sorgfältig ausgestattete Werk sei noch besonders hingewiesen. A. M.

Carl Reinecke, Op. 202. Von der Wiege bis zum Grabe. Ein Cyklus von 16 Fantasiestücken für Klavier 2- und 4händig. Mit verbindendem Text von Heinrich Carsten. Leipzig, Jul. Heinrich Zimmermann.

In einigen Tonschöpfungen, mit all der Zartheit und dem poesievollen Empfinden, die als charakteristische Zeichen der Kompositionsweise Carl Reinecke's bekannt sind, zieht hier das Bild eines Menschenlebens an uns vorüber vom seligen Kindertraum an, wie durch die jauchzende Jugendzeit mit ihrem Märchenzauber, ihrem Wissensdurst, durch frommen Klang in die Welt geleitet, bis das Herz in der Weihnacht erwacht, die Hochzeitsglocken klingen und nun im Kampf mit der Welt das Leben

auster rauscht, über frohe und trübe Stunden bis der Silberkrone im Haare leuchtet und die Abendsonne den Müden zur ewigen Heimath leitet. Es ist dem Autor gelungen, ein zusammenhängendes Ganze zu schaffen; jedes Stück ist abgeschlossen ein kleines, sinnig poetisches Charakterbild für sich, in feinster Manier schön gezeichnet, lebendig und wahr und alle fügen sich vereint zu voller, schöner Krone. Den hübschen poetischen Textesworte, zwanglos gereimt, liegen beigefügt im kleinern Hefte. Wir machen die klavierspielende Welt auf das reizende Werk aufmerksam.

Das bekannte und berühmte Studienwerk „Kinderanfänge" von Henry Lemoine ist im Verlage von Wilhelm Hansen, Leipzig und Kopenhagen jetzt in einer neuen Ausgabe von Professor Emil Breslaur erschienen. Neben dem sorgfältig durchdachten Fingersatz, den Phrasirungsbogen ist noch besonders auf die zahlreichen Fussnoten hinzuweisen, welche die genauesten Anweisungen zum Studium enthalten und für jede neue Passage, für jede abweichende Handstellung Vorübungen bringen. Fingerzeige über die verschiedenen Anschlagsweisen, über rhythmische Ausführungen und dergl. enthalten und die Aufgabe des Lehrers dadurch wesentlich erleichtern. Wir empfehlen diese Neuausgabe allen Lehrern aufs wärmste.

Erik Meyer-Helmund, op. 30. Deux Valses-Caprices. Hamburg, D. Rahter.
— op. 37 Zwei Lieder für eine Singstimme.
— op. 38 Im Krug zum lustigen Finken. Drei Burschenlieder. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag.

Unter den genannten Kompositionen erheben wir den Liedern die Palme zu. Zwar soll damit keine Verurtheilung der Klaviermusik ausgesprochen sein, — die kleinen Valses-Caprices sind hübsche, freundliche Stücke, sie sind aber nicht ganz eigenartig, sondern zeigen verschiedentlich Anlehnung an bekannte Muster. Frisch und originell sind dagegen die Lieder, unter ihnen besonders wieder die humoristischen aus op. 38, zu denen der Komponist auch die Texte selbst gedichtet hat. Der Humor dieser Dichtungen ist etwas derb und urwüchsig, die Musik, anscheinend auch lustig, doch von feinerem Gepräge, die Klavierbegleitung voll reizender Einfälle. In den beiden Liedern op. 37 schlägt der Komponist ernstere Töne an; das erste „Die Linde" klingt leise an Schubert an, ist gesanglich sehr wirkungsvoll, in dem andern „Abendreihn" hat der Komponist, um das Lied harmlos erzählend zu gestalten, an einigen Stellen zu einer seltsamen Deklamation gegriffen, was zu bedauern ist, da der Rhythmus des Textes dadurch verrenkt und gestört worden. Diese kleine Ausstellung hindert aber nicht, die Lieder aufs wärmste zu empfehlen. A. M.

J. Carl Eschmann: Wegweiser durch die Klavierliteratur. Dritte Auflage, herausgegeben von Ad. Ruthardt. Leipzig, Gebrüder Hug, 1888.

Die Klavier-Literatur ähnelt in mancher Beziehung einem Irrgarten oder Labyrinth, sie ist so mächtig ins Kraut geschossen, wuchert so sehr, dass Einer sich drin verirren kann. Deshalb besitzen wir wohl reiche Wegweiser und Führer, die uns vor Schaden behüten sollen. In dritter Auflage erschien soeben der Eschmann'sche Wegweiser, nach des Verfassers Tode bearbeitet von Ad. Ruthardt; diese Ausgabe ist um 25 Seiten stärker als die frühere, auch mit einem Anhange von acht Blättern unseres gänzlich unbeschriebenen Papieres versehen, — eine praktische Neuerung von einleuchtender Nützlichkeit. Man merkt auch das Bestreben des Herrn Ruthardt, nicht allzusehr von dem Wege, den Eschmann vorgezeichnet, abzuweichen, obschon er an mehr als einer Stelle versucht, die Fusstapfen des Vorgängers nicht zu verfolgen. Einmal besteht die Abänderung nur in der Beifügung eines eingeklammerten Ausrufungszeichens, aber dieses kleine Ding sagt mehr, als man glauben sollte. Eschmann hatte zu meinem Op. 6 (Klavierbuch) die sonderbare Bemerkung gemacht: „Tappert, obschon leidenschaftlicher Wagnerianer, ist einer der sehr wenigen musikalischen Schriftsteller von Bedeutung, die auch wirklich gute Musik komponiren können." (Der Kritiker macht nachträglich sein pflichtschuldiges Kompliment.) Herr Ruthardt setzt hinter das Wort „obschon" ein Ausrufungszeichen, um seine Verwunderung anzudeuten. Besagtes Zeichen ist hier durchaus angebracht! Als ob die Vorliebe für Wagner die Fähigkeit ausschlösse, leidliche Musik zu produziren! Früher, vor 30, 20 Jahren allenfalls mögen gewisse Leute so — klug gewesen sein, dergleichen zu vermuthen. Das Ausrufungszeichen beweist trotz seiner Unscheinbarkeit, dass diese Zeiten vorbei sind. Es darf angenommen werden, dass der Wegweiser noch fernere Auflagen erlebt, daher gestatte ich mir einige Wünsche. Die Literatur für eine Hand allein (meist hat die Linke den Vorzug, doch giebt es auch Musik für die rechte Hand) ist vorläufig gar nicht berücksichtigt worden, weder von Eschmann noch von seinem Nachfolger. Etuden von Gurlitt, Czerny und von Krause (in der Schweiz) fallen mir just ein, die fünfzig Uebungen von mir sollen weitere Verbreitung gefunden haben, wie ihr Verleger (Simrock in Berlin) versichert. Stücke von Voss, Willmers, Leschetitzky, Rheinberger kenne ich auch, — vieles namentlich in dem letzten Jahrzehnt Erschienene kenne ich nicht, dazu gehören die Kompositionen des Grafen Zichy, der nur einen linken Arm besitzt. Also: bei der 4. Auflage soll die rechte Hand des Herausgebers einsehen, was für die linke der Pianisten edirt worden ist. Noch ein Anliegen hätte ich in petto, dessen Erfüllung im Interesse der Lehrer und der Musikalienhändler läge. In dem Wegweiser sind unzählige ältere und neuere Werke für Klavier aufgezählt, sauber klassificirt nach der Schwierigkeit, rubricirt nach vernünftigen Gesichtspunkten, — aber niemals ist ein Verleger genannt. Ich gebe freundlicher Erwägung anheim, ob es nicht besser wäre, künftig den Suchenden die Arbeit zu erleichtern. Wo sind z. B. die 4 Hefte Capriccen von Aug. Eberh. Müller erschienen, welche Eschmann und Ruthardt als „ausgezeichnet" hervorheben? Müller starb im Jahre 1817! Es wäre vielleicht auch rathsam, bei älteren (freigewordenen) Werken die guten Neu-Ausgaben durch ein Sternchen (*) von den minderguten zu unterscheiden. Die

Peters Ausgabe der „Jugendfreuden“ von Diabelli (6 Sonatinen zu vier Händen) wurde dann Ausnahmezwang nicht zu beanspruchen haben, — sie enthält zahlreiche Fehler. Dies alles beiläufig, Zukünftiges vorhanden. Unterdessen sei die dritte, sehr hübsch ausgestattete Auflage der Beachtung und das wärmste empfohlen.

With. Tappert.

Anregung und Unterhaltung.

Das „Berliner Fremdenblatt“ brachte vor kurzem eine spannende Erzählung „Iwanka“ von H. Sonntag, welche die Schicksale zweier Schülerinnen Liszt's und das Leben und Treiben in der Umgebung des grossen Künstlers wahrheitsgetreu und mit grosser Lebendigkeit schildert. Nur Jemand, der längere Zeit in unmittelbarer Nähe des Meisters geleht, kann über gewisse Anschauungen, Gewohnheiten und Vorgänge in diesem Kreise so unterrichtet sein, wie der Autor der Erzählung.

Deshalb verdient wohl auch das Urtheil Liszt's über seine Rhapsodien volle Glaubwürdigkeit. Eine ältere Schülerin spricht darüber zu einer Jüngeren, zu der sie eine besondere Zuneigung gefasst und die sie für das Lektorium des Meisters vorbereiten will. Sie giebt ihr folgende Rathschläge:

„Ich gebe Ihnen täglich eine Stunde und werde Ihnen schon hübsche, nicht zu schwere Sachen auswählen, die der Meister gern hat, und vor allen Dingen, die er recht lange nicht mehr anzuhören brauchte. Man bringt ihm immer dieselben Stücke und ist es da nicht natürlich, dass er dieser endlich müde geworden ist? Vorzüglich hüten Sie sich vor seinen Rhapsodien, die sind ihm unerträglich! Ich brachte ihm einmal, ganz im Anfang, als ich noch eben so unerfahren war, wie Sie, seine zweite Rhapsodie und dachte ihm eine Freude damit zu machen. „Bratwurstmusik!“ schrie er mir entgegen, „pfui! pfui!“ — Ich weiss kaum mehr, wie ich aus der Thür gekommen bin, so verwirrt war ich.“

In Budapest hatte ein Konzert zu wohlthätigem Zwecke stattgefunden, in dem die beiden Schülerinnen Liszt's mitwirkten. Auch der einarmige Pianist Graf Geza Zichy wohnte demselben bei, betheiligte sich auch an dem sich daran anschliessenden Festmahle und hielt abwechselnd mit Liszt geistvolle Tischreden. Die Erzählerin berichtet nun von dem Eintritt Liszt's in den Festsaal und von dem Empfange, der ihm wurde. „Der Graf Zichy begleitete ihn nieder. Auch er hatte seiner Pflicht vollkommen genügt. Er war aufgesprungen und hatte Tischreden gehalten, sobald die Reihe ihn traf und hatte noch obendrein Gelegenheit gefunden, mit der ihm gebliebenen Hand für mich einen Apfel sauber zu schälen und mir vorzulegen: ein Kunststück, welches fast grösseren Eindruck auf mich machte und mir mehr imponirte, als Alles, was man sonst von seiner Geschicklichkeit erzählte.“

* * *

Folgendes Konzert-Programm eines Amerikanischen Organisten, über das unsere deutschen Organisten die Hände über dem Kopf zusammenschlagen werden, liegt mir vor:

Organ Recital
By the celebrated New-York Organist
Fredric Archer
of
Congress Square Church Thursday, April 26. 1888.
(Orgel-Konzert des berühmten New Yorker Organisten Frederik Archer.)

Programm:

I.

1.	Sonate in D	A. Marly
2.	Air et Variations — The Harmonious Blacksmith (Grobschmied-Variationen)	Händel
3.	a Serenade	Moszkowski.
	b Fuge in G	Krebs.
4.	Aria — Ombra Leggiera	Meyerbeer
5.	Ouverture „Tannhäuser“	Wagner.

II.

1.	L'Invitation (Aufforderung zum Tanz)	Weber.
2.	Frühlingslied	Mendelssohn
3.	Hochzeitsmarsch	Guilmant.
4.	Freischütz Ouverture	Weber.

Antworten.

Alter Abonnent in Kiel. Gewiss es würde sich sehr empfehlen, für das Harmoniumspiel die Platte des Sitzes schräge anzubringen, der Stuhl müsste aber auch erhöht werden. Bedeutet bei den Scherzer'schen Stühlen möglich. Ich werde dem Verfertiger derselben, Herrn Ryan, Ihren Vorschlag unterbreiten.

B. C., Ludwigslust. Das Leipziger Welt-Museum alterthümlicher Instrumente ist in den Besitz des Preussischen Staates übergegangen. Dasselbe soll vorerst geordnet und sodann im Gewerbe-Museum ausgestellt werden. — Gegen einen jährlichen Beitrag von 6 *M* können Sie auswärtiges Mitglied des Berliner Musiklehrer-Vereins werden. Aufnahme im Jahrbuch kann Ihr Name aber nicht mehr finden, da die Generalversammlung beschlossen hat, dasselbe nicht mehr erscheinen zu lassen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin

Der Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin hielt am 6. November unter ziemlich starker Betheiligung der Mitglieder seine statutenmässige doppelte General-Versammlung, diejenige des allgemeinen Vereins und diejenige der Krankenkasse. In ersterer wurden mehrere Beschlüsse von eingreifender Bedeutung gefasst. Es wurde 1) der Antrag des Vorstandes auf Verlegung der Versammlungen abgelehnt, so dass es bei den bisherigen allmonatlichen Zusammenkünften sein Bewenden hat; 2) das „Jahrbuch" des Vereins, welches schon in der letztvergangenen Sitzung eine lebhafte Diskussion für und wider hervorgerufen hatte, wird abgeschafft und an seine Stelle ein Jahresbericht mit Mitgliederverzeichniss gesetzt; 3) wird für die Mühwaltung des ersten Schriftführers und des Rendanten als Gratifikation die Summe von 100 Mk. pro Jahr statutengemäss festgestellt, welche Summe jedoch alljährlich durch Beschluss des vereinten Vorstandes und Kuratoriums erhöht, bezw. erniedrigt werden kann; 4) wird der Vorstand ermächtigt, im Einverständniss mit dem Kuratorium, in besonderen Fällen rekonvalescenten Mitgliedern Beihülfe zur Erholung zu gewähren. — In der Generalversammlung der Krankenkasse ergab der Bericht des Rendanten das erfreuliche Resultat einer Vermehrung des Vereins-Vermögens im letzten Geschäftsjahr um rund 4400 Mark, so dass sich dasselbe (Kranken- und allgemeine Kasse zusammengenommen) gegenwärtig auf rund 15 600 Mark beläuft. Die Wahl des Vorstandes ergab mit Ausnahme des Herrn Prof. H. Schröder, der den Rendanten-Posten beibehält, eine durchgängige Neubesetzung der Aemter. Es sind nunmehr: 1. Vorsitzender Herr Oskar Eichberg, 2. Vorsitzender Herr Musikdir. L. Hoffmann, 1. Schriftführer Herr William Wolf, 2. und 3. Schriftführer die Herren Panter und Dobrilasch, 1. und 2. Ordner die Herren Lenarwahl und Emil Olbrich, welch letzterem zugleich die Bibliothek unterstellt wird. — Die Wahl des Kuratoriums sowie Anträge auf Statutenveränderungen wurden auf die nächste Monatssitzung verlegt.

I. A.: Der 1. Schriftführer
William Wolf, Keithstr. 10.

Dienstag, 11. Dezember 1888, Abends 8 Uhr im grossen Saale der Kgl. Hochschule, Potsdamerstr. 120.

I

Ordentliche Sitzung des Vereins.

Tagesordnung: 1. Mittheilungen und Vorschläge des Vorstandes betreffs der Vereinsthätigkeit in den bevorstehenden Wintermonaten.
2. Musikalische Vorträge und Mittheilungen pädagogischer und technischer Natur. U. A. hat die Pianistin Frl. Mook-Meyer aus Mülhausen einige Klaviervorträge freundlichst zugesagt.

II

Fortsetzung der statutenmässigen Generalversammlung der Krankenkasse des Vereins.

Tagesordnung: 1. Wahl des Curatoriums.
2. Antrag des Vorstandes auf Vertagung der Statutenrevision.
3. Ballotage.

Alle Mitglieder werden dringend um ihr Erscheinen gebeten. In den ordentlichen Sitzungen des Vereins sind Gäste aus dem Kreise der Kollegen und Kolleginnen gern gesehen. Dieselben finden vom 8. Dezember ab Eintrittskarten beim Kastellan der Kgl. Hochschule.

Anzeigen.

Wir erlauben uns die erg. Mittheilung, dass wir wie bisher auch für das Jahr 1888 **elegante Einbanddeckel** in ganz Leinwand mit Titelpressung in Golddruck etc. (genau wie die vorjährigen) haben anfertigen lassen. Wir bitten um baldgefl. Bestellung, welche jede Buchhandlung entgegennimmt.

Der Preis des Deckels beträgt Mk. 1.20.

Achtungsvoll

Die Expedition des „Klavier-Lehrer".

No. 24 des „Klavier-Lehrer" erscheint am 15. December. Wir bitten Annoncen bis spätestens **8. Dezember** an die Expedition gelangen zu lassen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ des Verbandes Deutscher Musiklehrer-Vereine
und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 24. Berlin, 15. Dezember 1888. **XI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Der Klavier-Lehrer bringt in der nächsten Zeit folgende grössere Aufsätze:

Prof. **H. Ehrlich**: Ueber die französische Suite von J. S. Bach.
Paul v. Jankó: Ueber seltnere Notenschlüssel.
" Farbige Noten.
Anna Morsch: Der römische Kirchengesang in seiner Vollendung.
Dr. **Aug. Reissmann**: Ueber Konzertprogramme.
" Heinrich Heine und die deutsche Musik.
Prof. **W. Rischbieter**: Klassifizirung der Dissonanzen.
Antonie Pieper: Der Klavierunterricht sei der Individualität des Kindes angemessen.
C. Witting: Salon-Musik.
Schwarzlose: Wie es Beethoven versteht, die Modulation zu verwenden.
Dr. **H. Riemann**: Heinrich Christoph Koch, als Erläuterer unregelmässigen Themenaufbaues.

Carl Philipp Emanuel Bach

und seine Berliner theoretischen Freunde.

Zum 14. Dezember 1888.

Von **Anna Morsch.**

(Schluss.)

Weit heftiger und erbitterter kämpfen unsere beiden Gelehrten, wenn das Gebiet der Temperatur in Frage kam und hier wichen sie auch bedeutender in ihren Meinungen ab. Denn schon damals hatte ein Berichterstatter ganz naiv geschrieben, „dass die Herren Marpurg und Kirnberger über „theoretische Lehrgebäude sehr heftig gekämpft und es eigentlich nicht nöthig gewesen wäre." Aber die Frage ob

„gleich- oder ungleichschwebende Temperatur“ erregte immer noch viel Kopfzerbrechen und böses Blut. Denn wenn auch nach den theoretischen Begründungen von Neithardt und Werkmeister am Anfang des Jahrhunderts Sebastian Bach in seinem Meisterwerk „Das wohltemperirte Klavier“ diese Theorien bereits durch die Praxis bekräftigt, so beruhigten sich die Gemüther doch noch lange nicht damit. Die Anregungen von einigen kamen hinzu. Es stritten sich Tartini, der berühmte italienische Geiger und der Franzose Rameau um die Ehre, die Kombinations- oder Differenztöne entdeckt zu haben (Töne, die aus den in gewissen Zeiträumen zusammentreffenden Wellenzügen zweier höherer Töne als dritte tiefere, in der Luft sich bildende, bestehen) aber unser wackrer Deutscher, Georg Andreas Sorge, ehrsamer Organist zu Lobenstein, nahm zahlreich diese Ehre für sich in Anspruch, er konnte und schrieb schon früher über diese Töne. Sorge war ein sehr fleissiger Schriftsteller und gründlicher Forscher, er hat sich grosse Verdienste bei den Untersuchungen über die Temperatur erworben. Kirnberger versuchte sich voll Eifer in diese Probleme, er war noch ein Anhänger der alten ungleichschwebenden Temperatur, er hatte eine Stimmung herausgeklügelt, in der unter zwölf Quinten zehn rein gestimmt und nur zwei unter sich schwebten und kommt schliesslich bei diesen Grübeleien auf ein ganz neues Intervall, welchem er die sylbische Benennung „i“ zertheilt und welches seinen Sitz zwischen der übermässigen Sexte und der kleinen Septime haben soll.

Damit hatte er aber nun Marpurg's allezeit kampfbereiter Feder Gelegenheit gegeben, ihre Kraft wieder einmal zu üben, besonders da ihr Kontner sich gleichfalls eingehend mit den Temperatur-Verhältnissen beschäftigte und Schriften darüber veröffentlicht hatte. Schon gegen Sorge war Marpurg mit kritischem Angriff vorgegangen; anfangs hatte er sich allerdings anerkennend über die Werke von Sorge geäussert, aber dessen 1760 erschienenes „Compendium harmonicum“, ein Anhang zu seinem früheren Werke „Vorgemach der musikalischen Komposition“ erregte seinen Zorn; der Kampf wurde in den „Kritischen Briefen“ (1760—1763) aufgenommen und die beiden Gegner ermangeln nicht, in hochgradiger Gereiztheit, schonungslos [illegible] sophistisch gegeneinander vorzugehen. In der Folge laufen auch viele Ergötzlichkeiten mit unter; schon die damaligen Musiker hatten ihr Vergnügen an dem Streit und die meisten zogen es vor, sich von ihm zuschauend zu verhalten, als sich daran zu betheiligen. Marpurg schreibt einmal ganz erregt an Bach: „Herr Sorge will ein neues theoretisches Werk herausgeben und darin beweisen, dass alle vorherigen Lehrer Stümper und Eselsköpfe gewesen sind. Er ist böse auf Rameau, dass er eher hinter das Geheimniss der Septime gekommen, er flucht auf mich, dass ich Rameau angepriesen und noch mit einem Anhange versehen habe“ u. s. w. „Die Herren Sorge und Marpurg“, sagt ein Kritiker, „schreiben Quartanten gegeneinander über eine Materie, die unter rechten Tonkünstlern kaum einer versteht“ — — und „es hat immer“, sagt ein anderer ruhiger Beobachter in „Hiller's wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend“ „dem Ruhm verdienter Männer geschadet, wenn sie es nicht mit Gelassenheit ansehen konnten, dass andere in den Wissenschaften, darinnen sie sich geübt hatten, andere Wege betraten, andere Meinungen hegten, von ihrem glücklichen Genie geleitet neue Entdeckungen machten oder die vor ihnen gemachten Entdeckungen in einem anderen Lichte zeigten. Man muss Herrn Sorge die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass seine Bemühungen der Musik sehr nützlich gewesen und vortrefflich zur besseren Aufklärung theoretischer Wahrheiten beigetragen haben.“

Dass es Marpurg in seinem Streit mit Sorge manchmal nicht so ganz wohl war, erhellt daraus hervor, dass er sich nach Kampfgenossen umsieht. So hat er Agricola, den Dirigenten der königlichen Kapelle, aufgefordert, sein Urtheil abzugeben. Aber dieser, — er schrieb selbst unter dem Pseudonym Olibrio und hatte schon wiederholt unter Marpurgs schonungsloser Feder zu leiden gehabt — rächt sich mit lustigen, allerdings etwas holprigen Knittelversen aus der Sache:

„Weil denn schon Urtheil fallen soll,
So kann ich [illegible] seyn
Und nicht ohn' Nachdruck wie ein Schwein
Mit seinem Gelächter platzen drein
Sondern, wie sichs gebührt, fein
Des Streites End erst abwarten rein
Und ungeachtet ihrer schönen Verselein
Dennoch mein schlechtes Urtheil klein
Zurückhalte ohne falschen Schein,
Und itzt erwähle das [illegible]
Sonst möcht Herr Sorge darüber schreyn,
Und mit mir anfangen Zänkerey,
Ja, wohl gar drucken lassen [illegible]
Ich hoff Sie werden mir dies [illegible]
Mir, Ihrem gehorsamsten Dienerlein.“

Am schlimmsten erging es aber wieder Kirnberger mit seinem neuen „i-Intervall“. Das war so recht eine Gelegenheit für Marpurg, die ganze Fülle seiner satyrischen Laune über den armen Grübler auszugiessen. „Was soll es wer mit dem Unding in der praktischen Musik? Muss es doch durch die ganze Tonleiter als Nebenmittelton eingeführt werden. Es ist überhaupt von ihm, sich mit einer Sache, die man weder halb, noch ganz versteht, gross zu machen. Dabei schimpft er dann Andre Signaturen brauchen, die gar nicht existiren wie übermässige Terz und Septime, zweifach verkleinerte Quarte u. s. w. Der Himmel bewahre angehende Musiker und uns vor solchen Vorberichten.“

In diesem Ton klingt es rücksichtslos durch viele Blätter hindurch, Marpurg verschmähte es seinen Angriffen auch die musikalische Form nicht [illegible], er komponirte einen Kanon mit folgendem Text:

„Kirn Kirn Kirn
berger hat kein Gehirn“

Aber Kirnberger wehrte sich tapfer. Auf den Kanon antwortet er prompt mit einem ebensolchen:

„Mar- Mar- Mar-
Marpurg ist ein Narr“.

Die viel und lebhaft betriebene Liebhaberei Kanons und besonders Räthselkanons zu schreiben war Marpurg ein Grund, auch hier seine F[illegible]

berger wiederholentlich herhalten, ja, hier wendet er sich sogar einmal verdriesslich gegen Bach, der sehr gewandt in dergleichen Kunststückchen war und solche sehr gern verfasste. Einer hierher gehörigen Spielerei ist sein „Einfall einen doppelten Kontrapunkt in der Oktave zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen.“ Auch Kirnberger verfasste nach gleicher Tendenz ein Werkchen: „Der allzeit fertige Menuetten- und Polonaisen-Komponist“ und gegen beide Arbeiten erhebt Marpurg unmuthig seine Stimme. Er war ein abgesagter Feind aller Geheimnisskrämerei, ach, besonders in Kirnbergers nArbeiten, nur das versteckte Bestreben, sich mit besonderen Kenntnissen zu brüsten und die Musiker zu verwirren und deckte daher stets schonungslos die Geheimnisse dieser Kunststückchen auf. Aber Bach und Kirnberger liessen sich dadurch in ihren kleinen Privatvergnügungen nicht stören, mancher Kanon wanderte von Hamburg nach Berlin, als Bach den Berliner Freundeskreis verlassen und manchen Kanon komponirte Kirnberger für seine hohe Schülerin, die Prinzessin Amalie, die sich lebhaft mit den Geheimnissen der kontrapunktischen Kunste beschäftigte.

Selbst ihr Königlicher Bruder stand dieser Liebhaberei nicht fern, wovon uns Fasch, der seit 1756 sich mit Bach in die Flügelbegleitung bei den Kammerkonzerten des Königs theilte Nachricht giebt. „Der König hatte einmal eine glückliche kanonische Stelle gemacht, ich beginnte sie ihm sofort dreistimmig. Aufmerksam frug er: „Kennt er mehr Arbeit?“ „Es ist ein dreistimmiger Kanon der Euer Majestät wohl gelungen.“ „Nun so versteht er's doch besser wie ich, denn ich habe nur an zwei Stimmen gedacht.“ Darauf erzählte er mir, dass er bei Graun wirklich musikalische Schülerarbeiten gemacht, nur um wissen zu wollen, wie es gemacht wird. „Viele Musiker wissen nichts davon, und die es verstehen, thun so gelehrt damit, als wenn unser Einem das überhohe Dinge wären. Es freut mich immer, wenn ich finde, dass auch der Verstand mit der Musik zu schaffen macht, wenn eine schöne Musik gelehrt klingt, das ist mir so angenehm als wenn ich bei Tische klug reden höre.“

Dies Interesse an der gelehrten Musik, welches der grosse König hier bezeigt, muss in seinen späteren Lebensjahren mehr und mehr geschwunden sein, er wandte sich ja aber auch missmuthig von seinen Lieblingen, den italienischen Opernkomponisten, ab, was durch seine drastische Äusserung zu Reichardt bei dessen Anstellung charakterisirt ist: „Hüt er sich für die neuen Italiener, so'n Kerl schreibt Ihm, wie ne Sau.“ — In den hinterlassenen Briefen des Königs ist ein wenig bekannter Brief an Kirnberger, eine ablehnende Antwort auf ein eingereichtes Werk, der hier zur Bekräftigung des Obigen noch Platz finden mag.

An den Kammer-Musikus
J. P. Kirnberger.

Potsdam 25. Februar 1781.

„Seine Königliche Majestät von Preussen etc. Unser allergnädigster Herr können Sich von dem angekündigten Werke (Grundsätze des General-Basses als erste Linien zur Komposition) des prinzlichen Cammer-Musici Kirnberger zu Berlin nicht überreden, dass solches etwas Neues und vorzüglich Nützliches für die Tonkunst und musikalische Komposition enthalten könne, da der General-Bass bereits vor vielen Jahren zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht worden ist und wollen demnach solches gedachtem Kirnberger auf seine Vorstellung von allegatem hiermit nicht verhalten.“ Friedrich.

Unser Kirnberger hatte bei allen Anfechtungen, an denen sein Leben so reich war, wenigstens einen Freund, der treu zu ihm hielt, der sogar sein Schwanenlied, das Intervall, unter liebevolle Obhut nahm. Das war der obenerwähnte Fasch, Cembalist des Königs, später von seinem Königlichen Herrn mit der Opern-Direktion betraut, uns Berlinern als Gründer der Singakademie eine liebe, sympathische Gestalt. Dieser warmherzige, ideal angelegte Künstler stand während seines ganzen Lebens in hingebender Freundschaft zu dem „sauer gewordenen“ Kirnberger, er wusste seine Schwächen und seine mürrischen Launen mit vieler Schonung zu tragen, wofür ihm der ältere Freund oft Dank gewusst hat. Fasch ist sicher der Einzige der die praktische Einführung des I-Tones versucht hat; in einem Psalm gab er dem Worte „süss“ in dem Text „Dein Wort ist meinem Munde süsser denn Honig“ den angefeindeten Ton, um durch seinen Wohlklang die Süssigkeit recht eindringlich auszudrücken.

Die vorstehenden Notizen, nach Eindrücken der Tagesliteratur zusammengestellt, werden ungefähr ein Bild von dem ungemein regen Aufstreben, des künstlerischen Leben geben, welcher Bach unseren Jubilar, während seiner Berliner Periode umgab. Es ist, trotz des vielen Streites, trotz aller Befehdungen, ein hoch erfreuliches, — wir sehen das Ringen und Streben einer ganzen Anzahl tüchtiger Männer die in echt deutscher Treue, mit ungeschwächter Hingebung ihre ganze Kraft für ein ideales Ziel, die Vervollkommnung der Tonkunst, einsetzen und mit ihrem Herzblut ihre Ueberzeugungen vertheidigen. In und mit diesem Kreise lebte Bach bis er, noch ehe er unser Berlin verlassen und in die nordische Hansastadt übergesiedelt war. Als er von uns ging, nahm er den Ruhm mit sich, einer der ersten Tonkünstler seiner Zeit zu sein; mit ordinärer Verehrung und Liebe blickten seine Kollegen ihm nach und wir, Kinder einer anderen Zeit, wo die richtende Gottin in der Geschichte seinen Platz leise etwas verschoben hat, erhätzen heut neben seinen grossen musikalischen Verdiensten auch die wahre Menschengrösse in ihm: furchtlos und unerschrocken, frei und unentwegt, trotz seiner Hofstellung, hat er an den Idealen der Kunst festgehalten und nie in feiger Demuth seine Ueberzeugungen preisgegeben. Carl Philipp Emanuel Bach's Name wird in der Geschichte stets zu denjenigen gehören, bei welchen der suchende Menschengeist mit Liebe und Bewunderung Rast hält.

Die Höfinghoff'sche Patent-Doppel-Klaviatur.

Von **Carl Krebs.**

Das schon im 18. Jahrhundert bekannte, und später vollkommen in Vergessenheit gerathene Doppelklavier scheint in der Neuzeit ihre Auferstehung feiern zu sollen. Der so früh verstorbene Pianist G. Zarembski konzertirte schon auf einer solchen, und neuerdings hat sich E. Höfinghoff in Barmen eine ähnliche Konstruktion patentiren lassen. Ein mit dieser Klaviatur versehenes Piano war einige Tage lang im Central-Hôtel ausgestellt, und wurde dort von dem Erfinder vorgeführt.

Während aber auf den bisher gebräuchlichen Doppelklaviaturen jede Hand sich entweder nur auf der oberen oder auf der unteren Klaviatur bewegte, spielt auf der Höfinghoff'schen eine Hand eventuell auf beiden. Die Einrichtung ist folgende: Hinter einer gewöhnlichen Klaviatur von 7 Oktaven, und um eine Tastenbreite höher als diese, ruht eine zweite, welche von A bis $\bar{\bar{a}}$ reicht. Die Töne dieser letzteren Klaviatur schlagen eine Oktave höher als die der unmittelbar darunter liegenden, was mittelst einer Schrägführung des Tastenhebels erreicht wird. Eine genaue Beschreibung dieser Vorrichtung würde zu weit führen; es sei hier nur so viel bemerkt, dass die Konstruktion sehr einfach und so einfach ist, dass sich ein Instrument mit der neuen Doppelklaviatur nur etwa 100 Mark höher stellt, als ein gewöhnliches.

Der Vortheil dieser Erfindung besteht nun darin, dass weite Griffe und Sprünge mit Leichtigkeit zu spielen sind, was ohne weiteres einleuchtet, wenn man sich vergegenwärtigt, dass man z. B. nur die unmittelbar über $\bar{c}$ liegende Taste anzuschlagen braucht, um die Oktave $\bar{\bar{c}}$ hören zu lassen; die über $\bar{g}$ liegende giebt $\bar{\bar{g}}$, und wenn man nach $\bar{c}$ die über $\bar{\bar{c}}$ befindliche Taste niederdrückt, so erzielt man mit dieser höchst einfachen Manipulation die Wirkung eines Sprunges von zwei Oktaven.

Der vor den schwarzen Tasten liegende Theil der Untertasten ist auf der oberen Klaviatur nur halb so lang, als auf der gewöhnlichen unteren, und zwar deshalb, damit die Obertasten der ersteren nicht zu weit zurück liegen, und von der unteren Klaviatur aus noch zu erreichen sind. Um den Akkord C G c e mit der linken Hand anzuschlagen, greift man C G c mit 5 2 1 auf der unteren, $\bar{e}$, welches also über E liegt, mit dem 3. Finger auf der oberen Klaviatur. Der Akkord Des Ges des b würde ganz bequem ohne Arpeggio auszuführen sein, wenn man Des Ges des mit 5 3 1 unten, und b mit 2 oben nimmt, oder rechts c e g b, mit c $\bar{c}$ und 1 5 unten, $\bar{\bar{g}}$ b mit 2 4 oben. Auch gebundene Decimenfolgen, oder die mit Recht gefürchteten Sprünge in Weber's zweitem Klavierkonzert, kurz alles, was mit Weitgriffigkeit zusammenhängt, ist leicht spielbar, so dass dadurch viele Kompositionen von Weber, Schumann, Rubinstein u. A. auch für kleine Hände ihre Schrecken verlieren.

Ein Nachtheil scheint es mir zu sein, dass die auf der gewöhnlichen Klaviatur schon gezwungene Handhaltung dort noch gezwungener und unbequemer wird, denn wenn man die obere Klaviatur zu Hilfe nimmt, muss man ganz tief zwischen die Obertasten des unteren Manuals hineingreifen, und den Fingern eine senkrechtere Stellung geben. Ferner wo bei weitgriffigen Akkordfolgen die Melodie in der Oberstimme liegt, und hervorgehoben werden soll, da fällt sie bei der Höfinghoff'schen Klaviatur in die Mitte, und es ist jedenfalls schwieriger, eine Mittelstimme hervorzuheben als die Oberstimme.

In welchem Verhältniss Vortheile und Nachtheile zu einander stehen, lässt sich ja aber bei einer neuen Erscheinung nicht a priori bestimmen, das muss die Praxis lehren. Auf alle Fälle ist es für jeden Klavierspieler lohnend, sich mit dieser Erfindung bekannt zu machen, und da ein Instrument mit Doppel-Klaviatur nicht aufhört, wie ein gewöhnliches spielbar zu sein, so zweifle ich nicht daran, dass sich diese Konstruktion manche Freunde erwerben wird.

Zu bedauern ist nur, dass Herr Höfinghoff zu wenig auf seiner Klaviatur eingespielt ist, um dieselbe in das rechte Licht zu setzen. Er sollte einen tüchtigen Pianisten zu gewinnen suchen, welcher einen mit Doppelklaviatur versehenen Flügel öffentlich spielt. Denn nur wenn das Publikum sieht und hört, dass Stücke grösster Schwierigkeit auf so einem Instrument mit virtuoser Sicherheit und Leichtigkeit überwunden werden, und dadurch die Ueberzeugung von der praktischen Brauchbarkeit und den Vortheilen der Erfindung gewinnt, ist auf weitere Verbreitung derselben zu rechnen. Zum Schluss noch eine Bemerkung. Herr Höfinghoff versendet eine Sammlung von Urtheilen über seine Patentdoppelklaviatur, unter welchen sich folgender Satz findet: „So bestechend manche Vorzüge der Jankó-Klaviatur sind, so sehr steht sie in vieler Beziehung der alten Klaviatur nach. So sind diatonische Terzengänge auf ihr unausführbar, so können Stücke wie die Sonate op. 2, No. 3 von Beethoven wegen der Terz-Sexten-Gänge im letzten Satz, ebenso die 33 Veränderungen op. 120 desselben Komponisten wegen ähnlicher Gänge in Var. 10 nicht dargestellt werden. Eine Klaviatur aber, die für Stücke komponirt ist, die erst geschrieben werden sollen, die es nicht ermöglicht, dass wenigstens alle bis jetzt geschaffenen guten Sachen auf ihr ausgeführt werden können, ist schlechterdings nicht lebensfähig.“

Wer öffentlich für oder gegen eine Sache eintritt, der sollte sich doch vollkommen mit eben dieser Sache vertraut machen.

Der Betreffende irrt, denn auf der Jankó-Klaviatur ist nicht nur alles, was bis jetzt geschrieben, vollkommen gut, sondern in den allermeisten Fällen sogar sehr viel bequemer spielbar, als auf der ge-

wöhnlichen Klaviatur, und wenn sich der Herr die Mühe genommen hätte, Herrn v. Jankó zu besuchen, so würde ihm derselbe mit dem grössten Vergnügen den letzten Satz der angeführten Sonate vorgespielt haben, und zwar so gut, als dies nur irgend auf der gewöhnlichen Klaviatur möglich ist.

Wer das Bedürfnis fühlt, für die Hölzighoff'sche Klaviatur eine Lanze zu brechen, thut überhaupt gut, die Jankó-Klaviatur nicht hinauf zu beschwören, denn bei einem Vergleich der beiden würde die erstere doch bedenklich zu kurz kommen. Die Doppelklaviatur ist gedacht zur bequemeren Überwindung einer bestimmten Gattung von Schwierigkeiten, nämlich derer, welche auf Weitgriffigkeit beruhen, und erfüllt diesen Zweck, wie mir scheinen will, noch ganz gut; die Jankó-Klaviatur hingegen nivelliert das ganze Gebiet der Klavier-Technik auf das bedeutendste, und liefert als Gratis-Zugabe noch eine Menge der verblüffendsten Effekte. Das eine macht Handhaltung und Anschlag noch gezwungener und unbequemer als dies ohnehin schon der Fall ist, das andere verbessert beide und giebt der Hand immer eine natürliche Stellung.

Ich wünsche also der Hölzighoff'schen Klaviatur alles Gute, bitte aber ihre Verehrer im Interesse der Wahrhaftigkeit von einer parteiischen Herabsetzung der Jankó-Klaviatur Abstand zu nehmen.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 7. Dezember.

Im 2. Kammermusikabend des Pianisten Hrn. **Franz Rummel** am 27. November verabschiedete sich für immer (?) **Marianne Brandt**, die unvergleichliche Mezzosopranistin, lange Jahre die Zierde der Berliner Hofoper, vom hiesigen Publikum. Der Abschied war ein schwerer, denn Frl. Brandt tritt nicht als abgesungene Künstlerin vom Schauplatz zurück. Im Gegenteil, ihre Stimme zeigt kaum Spuren vom Nachlassen. Glänzend in allen Techniken, hinreissend im Vortrage, lieferte sie den Beweis, dass man sich noch manches Jahr erfreuen und der strebenden Jugend ein leuchtendes Vorbild sein könnte. Sie wurde mit Ehren, mit stürmischem Beifall und Kranz- und Blumenspenden überschüttet. Herr Rummel spielte mit den Herren Schuster und Dechert Beethovens grosses B-dur Trio (op. 97) in vorzüglicher Ausführung, nur im Tempo des Scherzo etwas übereilt, und noch mit den Herren Müller, Rehr und Schubert Schumanns „Märchenerzählungen" und ein Klavierquintett von dem rühmlichst bekannten Wiener Komponisten J. Labor, ein achtungswertes Werk, bei dem allerdings mehr der Fleiss als die Inspiration zu schätzen ist.

Vor einiger Zeit hatte der Besitzer des hiesigen Konzerthauses, Hr. **Medding**, drei Preise für die besten neuen Sinfonien, 1000, 500 und 300 M ausgesetzt, eine Handlung, für welche ihm die Musikwelt öffentlichen Dank schuldet. Denn der Staat, der alljährlich grosse Summen zum Ankauf von Bildern und plastischen Werken von lebenden Künstlern bewilligt, hat für uns Musiker nichts übrig. Und doch würde das Ringen um ein paar tausend Mark ein mächtiger Sporn für Viele sein und manches schöne Werk an's Licht rufen. Es sind 57 Sinfonie-Manuskripte eingegangen, von denen eine H moll Sinfonie von **Georg Schumann** (geb. 1866 in Sachsen) den ersten Preis gewonnen hat. Der junge Komponist hat schon früher Proben seiner schönen Begabung gegeben, und mit dieser Sinfonie die günstige Meinung von seinem Können nur bestärkt. Die besten Sätze sind der dritte, ein sehr charakteristisches Scherzo, und der [illegible], besonders im Rythmischen sehr interessante Schlusssatz. Der erste Satz zeigt in einem schwungvollen 3/4 Takt manche gefällige Launen. Der langsame Satz lässt sich noch an einer zarten, nicht viel sagenden, jugendlichen Rosenwolken-Lyrik genügen. Der Komponist leitete sein erfolgreiches Werk recht geschickt selbst und erzielte warmen, sympathischen Beifall.

Frl. **Hertha Schmidt**, eine Schülerin des Herrn Oskar Eichberg, gab am 29. November im Hôtel de Rome-Saal Proben ihres Könnens. Sie besitzt eine Mezzosopranstimme, dem Umfange nach, aber mit der dunklen Tonfarbe eines echten Altes. In einer Löwe'schen Ballade „Der Blumen Rache" und sechs Liedern zeigte sie, dass sie in Tonbildung, Intonation und Vortrag auf bestem Wege war, doch noch nicht am Ziel ist. Die Pianistin Frl. H. Lembauer, sowie der Violinist Hr. Seibert und der Violoncellist Hr. Pirnitz wirkten in dem Konzert mit. Erstere besitzt eine schon recht gewandte, nur noch nicht überall klare Technik. Beide Streich-Instrumentalisten erfreuten durch sichere Technik und guten Vortrag.

Herr **Gustav Lazarus**, ein Pianist aus der Schule des Herrn Isidor Seiss in Köln, gab, zugleich in seiner Eigenschaft als Komponist, am 28. November ein Konzert in der Singakademie. Mit dem Fräulein Klare Schwartz (Violine) und dem Kgl. Kammermusiker Herrn O. Lüdemann spielte er sein Klaviertrio Op. 5. Das Werk zeigte überall den gut geschulten, formgewandten Musiker, liess aber den Wunsch nach grösserer musikalischer Vertiefung des Komponisten zurück. Einen ähnlichen Eindruck machten neun von Herrn Vilmar gesungene Lieder, von denen eigentlich nur das Eichendorff'sche „Vom Berge" als stimmungsvoll zu bezeichnen war. Herr Vilmar zeigte sich als im Besitz einer ausgiebigen, sympathischen Baritonstimme und einer guten Vortragsmanier, die im Technischen nur noch nicht ganz fertig ist. Fräulein Schwartz, die Violinistin, befriedigte in ihren Leistungen. Herr Lüdemann, der Violoncellist, ist ein ganz vortrefflicher Vertreter seines Instrumentes. Der Konzertgeber selbst zeigte sich als sehr schätzbarer Pianist, sowohl im Vortrage der eigenen Kompositionen als durch kunstverständige, saubere Wiedergabe von Moszkowskis Konzert-Etüde „Les vagues" und von Liszts 13. Rhapsodie.

Mendelssohn's herrliches Meisterwerk, sein Oratorium „Elias", wurde am 20. November vom Stern'schen Gesangverein, diesmal, wegen Erkrankung des Herrn Professor Rudorff, von Herrn Professor Joseph Joachim geleitet, in der Philharmonie aufgeführt. Wieder erfreute der treffliche Chor durch Schönheit des Klanges und Sorgfalt der Intonation und der Dynamik. Von den Solisten ist zunächst mit grossem Lobe Herr Scheidemantel (von der Dresdener Hofoper) zu nennen. Sein Elias war ganz im Sinn des Komponisten aufgefasst und wird wiedergegeben, mächtig, hehigen Eifers voll. Die Frauensoli waren in den Händen der Damen von Sicherer und Spiess, also ganz vorzüglich vertreten; auch der Tenorist Herr Liritzinger leistete und zwar nur kleine, aber recht sympathischer Stimme sehr Gutes.

Das 3. Sonntags-Konzert der Herren Dr. H. Bischoff und W. Hellmich stand leider unter einem Unstern, da Frau Amalie Joachim wegen Erkrankung am Tage des Konzerts dem 3. Dezember absagen musste. Für sie trat bereitwilligst Frau Professor Schmidt-Köhne ein, durch ihre reizvollen Vorträge einer Anzahl Lieder die Hörer recht sehr erfreuend. Herr Dr. Bischoff spielte mit seiner talentbegabten Schülerin Fräulein Hedwig Boltz in recht guter Ausführung Variationen von Brahms für 2 Klaviere und mit den Herren Hellmich und Philipsen Mendelssohns feuriges C-moll-Trio. Ausserdem spielte Herr Philipsen noch ein Violoncellsolo von Cui, ein Cantabile, mit Sauberkeit und schönem Ton.

Der Pianist Herr Ludwig Hirschberg gab am 4. Dezember ein Konzert in der Singakademie, in welchem ihn die Altistin Frl. Kratz unterstützte. Der Konzertgeber geniesst bereits einen guten Rufes als geschmackvoller Spieler, der im Besitz einer vollen, ausgebildeten Technik ist. Dies Urtheil fand auch diesmal seine Bestätigung durch den Vortrag der gewählten Werke von Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Jensen, Field u. s. w. Allerdings muss es gesagt werden, dass Herr Hirschberg noch das Hauptgewicht auf die korrekte Ueberwindung alles Technischen legt, und dass dabei der seelische Theil — also der innere — noch etwas zu kurz kommt. Fräulein Kratz besitzt eine schöne Stimme, nämlich vom Umfang eines Mezzosoprans, und gute Schule. Die Freiheit und Wärme des Vortrags schien nur etwas durch Befangenheit beeinträchtigt zu sein.

Am 5. Dezember fand das 4. Abonnements-Konzert unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Nikisch aus Leipzig im Konzerthause statt. Wieder erwies sich Letzterer als ausgezeichneter Dirigent. Am meisten zeigte sich dies in der Leitung der grossen Leonoren-Ouverture von Beethoven, welche zu vollendeter Wiedergabe kam. Auch Goldmarks Sinfonie (mehr eine Suite zu nennen) „Ländliche Hochzeit" bot ihm und dem Orchester Gelegenheit zu glänzen. Der berühmte Trompeter Herr Mosczewski sang mit der ihm eigenen „Schneidigkeit", mit glänzender Stimme und bedeutendem Können eine Anzahl musikalischer Nippessächelchen, die kaum der daran gewandten Mühe werth waren. Dergleichen gehört in den Patchouliduftenden Salon einer eleganten Dame, aber nicht in einen grossen Berliner Konzertsaal. Die Pianistin Frl. Marie Wurm spielte mit guter Technik und gleichem Geschmack Mendelssohn's h-moll Capriccio auf einem recht schönen Bechstein'schen Flügel.

Theobald Rehbaum.

Herr Paul Rachfall veranstaltete am 29. November im Saale des Handwerker-Vereins das erste von den 3 für diesen Winter geplanten Sinfonie-Konzerten, in welchem bis auf 2 Fagottisten, nur Schüler seines Konservatoriums mitwirkten. Die Aufführung gab beredtes Zeugniss von dem Eifer, mit welchem Herr Rachfall sich bestrebt, seine Anstalt zu einer vielseitig wirksamen zu machen. Hat dieser Eifer doch vermocht, aus seinen gegenwärtigen und früheren Schülern ein vollbesetztes und grosses Orchester zu bilden, das besonders in dem Vortrage des Andante aus Haydn's Sinfonie mit dem Paukenschlage, dem Vorspiel zu Max Bruch's Loreley, einer Canzone von Maschera aus dem Ende des 16. Jahrhunderts für 2 Trompeten und 2 Posaunen (in mehrfacher Besetzung) und dem pikant instrumentirten „alla turca" aus Mozarts A-dur Sonate lebhaft Anerkennung verdienen konnte. Unter den Leistungen der Solisten traten besonders hervor: die des ausnehmend sehr begabten Frl. Käthe Salzhow, des Violinisten Herrn Ernst Wendlieb (I. Satz des A-moll-Konzerts von Rode) und das noch sehr jungen Frln. Margarethe Schewe, deren Klaviervorträge (Es-dur Notturno und As-dur Walzer von Chopin) ein ganz entschiedenes Talent für das Klavierspiel bekundeten. — Man darf Herrn Direktor Rachfall zu dem bisherigen Erfolgen beglückwünschen und weitere, erhöhte für die Zukunft in sichere Aussicht stellen.

Emil Breslaur.

Der Todtensonntag hat uns den Genuss verschafft die neue Orgel in der Philharmonie unter den Händen eines feinfühligen Künstlers zu hören. Unser geschätzter Mitarbeiter, Hr. Dr. Reimann, hatte sich bereit finden lassen, mit den Solisten des Philharmonischen Orchesters zusammen ein der Bedeutung des Tages entsprechendes Programm aufzustellen und auszuführen. In einer freien Fantasie, zu welcher der Bach'sche Choral „Wenn ich einmal soll scheiden", die Altarie „Erbarme dich" aus der Matthäuspassion, und Mendelssohn's „Es ist bestimmt in Gottes Rath" den thematischen Gehalt hergaben, in dem bekannten Largo von Händel (mit Violine und Harfe) und einer Suite von Rheinberger für Orgel, Violine und Violoncell, sowie endlich in dem Recitativ und Finale aus der F-moll-Sonate von Mendelssohn kam das herrliche Instrument nach allen Richtungen hin ausgezeichnet zur Geltung. Die einzelnen Selbstimmen wurden mit anerkennenswerthem künstlerischen Geschmack ausgewählt und ebenso wurden die mechanischen Hilfsmittel, wie Schweller, Kombinationszüge u. s. w. immer aus dem Geiste und dem Empfindungsgehalt der Kompositionen dienstbar gemacht. Hr. Dr. Reimann hat uns gezeigt, wie man mit solchem Instrumente umgehen muss. Ein geistreicher Einfall war die Zusammenstellung der beiden Bach'schen Themen, so zwar, dass der Choral sich als Cantus firmus durch die Vielstimmigkeit der Arie zog. (Allg. Musikztg.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dom-Organist Forchhammer, Organist Adolf Brandt zu Magdeburg, sowie der Kantor und Organist Eduard Köllner in Guben erhielten den Titel „Königl. Musik-Direktor".

— Herr **Paul Rachfall** hat den Herzogl. Sächsischen Kammervirtuosen Hrn. **Bruno Herold** als ersten Lehrer des Violinspiels für sein Konservatorium gewonnen.

— Bei der 10jährigen Stiftungsfeier der hiesigen Humboldt-Akademie, an welcher Hr. **William Wolf** als Docent für Musikwissenschaften thätig ist, kamen mehrere Kompositionen des eben Genannten zur Aufführung, welche sich grossen Beifalls zu erfreuen hatten. Einige tief empfundene und wohlklingend gesetzte Gesangsquartette ernster Natur kamen infolge ungenügender Aufstellung nicht zu entsprechender Wirkung, hingegen fand ein für Bariton komponiertes von Hrn. Schmalfeld vortrefflich gesungenes Lied „Lob des Bieres" ungemeinen Anklang; dieses Lied, welches den echten Ton für den belustigenden Inhalt des Gedichts trifft, verspricht ein beliebtes Gesangstück für heitere, zumal „kommers"-artige Festlichkeiten zu werden. In die heiterste Stimmung jedoch versetzte ein zu Tönen gesetztes „Programm der Humboldt-Akademie" (gesungen von Frau Marianne Boschwitz-David und den Herren Schmalfeld und Jos. Melamed), welches dessen trockenen, unmusikalischen Inhalt mit reichem Aufgebot von Humor und witzigen Wendungen zu einer überaus belustigenden Komposition gestaltete und rauschenden Beifall erzielte.

— Bereits bauen 27 Klavierfabriken und eine Harmoniumfabrik Instrumente mit der Jankó-Klaviatur, 24 Lehrer und Lehrerinnen haben sich zum Unterricht auf derselben ausgebildet. 8 Künstler bedienen sich ausschliesslich derselben in ihren Konzerten. Schriften über die Jankó-Klaviatur erschienen in französischer, englischer, italienischer, dänischer, portugiesischer und ungarischer Sprache und zum Studium sind eine grosse Anzahl unserer besten Werke eingerichtet worden.

Alle Freunde der neuen Klaviatur seien auf die demnächst im Verlage von Weinzierl in Wien erscheinenden Materialien zum Studium auf neuer Klaviatur von Paul v. Jankó hingewiesen. Das erste Heft enthält Uebersicht sämmtlicher Griffe, Heft II Tonleitern, Heft III Akkorde.

— In einem geistlichen Konzerte des Kgl. Konservatoriums in **Sondershausen**, das am Vorabende des Todtenfestes stattfand, gelangte eine für Bariton und Orgel komponirte geistliche Arie des Hrn. Hofkapellmeisters **Ad. Schultze** zur ersten Aufführung. Man rühmt dem Werke Ernst und Würde, dramatische Kraft und Originalität der Erfindung nach. Ein Schüler des Konservatoriums, Hr. Stein-Scharzfeld, errang mit dem wohlgelungenen Vortrag desselben grossen Erfolg.

— Der bekannte Musikalienverleger **Choudens** ist vor kurzem in Paris gestorben. Sein Testament ist dieser Tage eröffnet worden. Er hinterlässt jeder seiner drei Töchter eine Million Francs und seinen beiden Söhnen sein Geschäft, das auf vier Millionen angeschlagen wird. „Faust" und „Carmen" haben fast allein die 7 Millionen eingetragen, denn die übrigen Verlagsartikel zogen weit weniger, am meisten vielleicht noch Gounod's Lieder und Bizet's Musik zur „Arlesienne". In Bezug auf Gounod erzählt man eine hübsche Anekdote. Choudens besuchte ihn einst, mit einem prachtvollen Pelzmantel bekleidet. „Das Kompon... „Faust" —" rief Gounod, indem er den Mantel anfasste. „Tribut von Zamora!" entwortete der Verleger, indem er einen sehr abgetragenen Cylinder vom Haupte nahm.

Bücher und Musikalien.

Heinrich Germer: Carl Czerny's Studienwerke in Auswahl und Bearbeitung. Wilhelm Hansen, Leipzig und Kopenhagen.

Die Auswahl der Czerny'schen Studienwerke ist bekanntlich unendlich gross und es steckt eine solche Fülle von werthvollem für den Unterricht geradezu unentbehrlichem Material, unter Minderwerthigem, theilweise Ueberflüssigem und bereits Veraltetem, dass die Auswahl für den Lehrer recht schwierig ist. Manche ausgezeichnete Etude bleibt unbeachtet, weil sie in einem weniger bekannten und benutzten Studienwerke verborgen ist, und umgekehrt enthalten die gebrauchtesten Hefte reichliche Wiederholungen und entbehrliche Stücke. Heinrich Germer ist an die Riesenaufgabe gegangen, das gesammte Material zu sichten, und das Ausgewählte in fortschreitender Reihenfolge zu ordnen. Eine Aufgabe, die grossen Fleiss, Ausdauer und Sachkenntniss erfordert, die aber in den uns vorliegenden Sammelbänden mit glänzendstem Gelingen gelöst ist. Wir könnten den Leser nicht besser von dem Werth des Werkes überzeugen, als wenn wir einen kurzen Auszug aus dem Inhalt der 4 starken Bände geben. Band I enthält 1. 50 kleine Etuden für die obere Elementarstufe ausgewählt aus opus 261, 821, 599 und 139. 2. 32 Etuden für die untere Mittelstufe aus opus 829, 849, 335 und 636. Band II: 1. 30 Etuden für die Mittelstufe aus opus 299 und 834. 2. Spezial-Etuden für das Mittelstufe (Polyrhythmik und Ornamentik) aus opus 139, 831, 335 und 299. Band III: 1. 12 Etuden für die obere Mittelstufe aus opus 299 und 740. 2. 28 Oktavenstudien aus opus 821, 335, 740 und 834. Band IV: 1. 20 Etuden für die angehende Oberstufe aus opus 335. 2. 19 Etuden aus der Kunst der Fingerfertigkeit für die Oberstufe aus opus 740 und der Toccata opus 92.

Der Autor hat sich aber damit nicht begnügt, sondern hat zu gleicher Zeit Fingersatz, Phrasirung, Interpunktion, Dynamik u. s. w. der allergrössesten Sorgfalt zutragen, den Studien in der musikalischen

Ornamentik die klaren Fingersätze hinzugefügt, so dass die ausgewählten Stücke auch nach allen diesen Richtungen hin mustergiltig dastehen. H. Germer hat sich mit seinem Werk den Dank aller Pädagogen erworben und wir machen alle Unterrichtenden auf diese vorzüglichen Sammlungen aufmerksam.

Cornelius Rübner: Praktische Fingerübungen für das Pianoforte. Hamburg, Fritz Schuberth.

Das vorliegende Studienheft reiht sich voll seinem Inhalt den mechanischen Fingerübungen an, es erfordert eine ausgewachsene Hand und dient zur virtuosen Ausbildung. Dem Verfasser ist es gelungen auf diesem vielfach bebauten Felde manche neue Kombinationen erfunden zu haben; einzelne Gruppen der Uebungen sind mit grossem Geschick ersonnen und können als erschöpfend für ihren Gegenstand bezeichnet werden. Wir machen auf die vielfach neuen Zusammenstellungen der Ueber- und Unterstellungen bei gebundenen und losen Fingern aufmerksam, auf die Sorgfalt, mit der jeder einzelne Finger bedacht ist, auf die angereihten schwierigen Fingerstützen im Terzenstudium, um Hand und Finger für jede Lage und Stellung geschickt zu machen, auf die Fülle der Spannübungen u. a. w. Bei letzteren möchten wir einige Vorsicht anrathen. Sind schon einige Lagen derselben für mittelgrosse oder nicht normal gebaute Hände überhaupt nicht ausführbar, so ist selbst derjenige dem sie erreichbar sind, derartige ausserordentliche Handstellung auszuführen, die Uebungen mit grosser Vorsicht und nur unter erfahrener Anleitung vorzunehmen, um Ueberbildung der Muskeln und dauerndem Schaden vorzubeugen. Wir empfehlen die Studien allen angehenden Virtuosen zu fleissiger Beachtung. *A. H.*

Otto Taubert, op. 24. Abendsegen. Lied für eine Singstimme mit Klavier- oder Orgelbegleitung. — Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag.

Anton Eberhard, op. 26. Amata. Ein Cyklus von 30 Liedern. Leipzig, Liebl & Meyer.

Tauberts Lied ist ein schlichter, stimmungsvoller Gesang, der sich wie ein frommes, stilles Abendgebet, über ruhigen klangvollen Harmonien bewegt und sehr ansprechend wirkt. — Von der „Amata" liegt uns nur das erste Heft mit 10 Liedern vor. Es sind lose aneinandergereihte Gesänge ohne textlichen Zusammenhang. — Texte von den verschiedensten Dichtern — die Melodien sind oft recht unsangbar, der Komponist hat jene Vorliebe für weite Intervallenschritte, massige Akkordbegleitung, man kommt zu keinem rechten musikalischen Behagen bei ihnen.

Ch. Weiss: Aus der Jugendzeit. Walzer für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Cottbus, B. Köhn.

Eine Folge kleiner, leichter Tonstücke im Walzer-Rhythmus, die sich durch gefällige Melodik und ungekünstelte Frische auszeichnen und der tanzlustigen Jugend zur Erheiterung empfohlen werden können.

Internationales Verkehrsblatt der Orgel- und Harmonium-Industrie, sowie verwandter Branchen. Organ für den fortlaufend direkten Verkehr der Produzenten mit den Konsumenten. Redaktion und Verlag: Orkar und O. Laffert, Breslau.

Die neue Zeitschrift, deren Probenummer uns vorliegt, will ihr Hauptaugenmerk, neben der Orgel, dem Harmonium zuwenden und dem in stets höherer Vollkommenheit zustrebenden Instrumente immer weitere Kreise zugänglich zu machen suchen. Das Geschichtliche, der Bau, die Verbesserungen, die neuen Erscheinungen sollen vorgeführt werden und die Meister der Praxis, der theoretischen Schaffenskraft zur Mitarbeitung herangezogen werden. Die vorliegende Nummer enthält: A. G. Ritter, Lebensbild von W. Friedrich. Der Streit über die Urtype der Orgel von O. Laffert. Die beiden Stimmen Unterscheidung, — ausserdem verschiedene praktische und technische Fingerzeige, Kritiken u. s. w. Wir wünschen dem jungen Unternehmen besten Erfolg.

Theodor Kirsch, Op. 21. Zwei Rondos.

— —, Op. 24. Die beiden Freundinnen. Zu vier Händen.

— —, Op. 25. Les deux Gracieuses. Zu vier Händen.

— —, Op. 29. Zwei muntre Vortragsstücke.

— —, Op. 30. Die Mühle.

Breslau, Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Unter dieser langen Reihe sind einige niedliche und passende Vortragsstückchen für unsere Jugend enthalten; die beiden kleinen Rondos Op. 21 sehr leicht spielbar, ferner Op. 29, ein wenig schwerer, auch die beiden vierhändigen Sächelchen aus Op. 24 eignen sich für die junge Welt, der Bass ist so leicht gesetzt, dass ihn Kinderhändchen gleichfalls bewältigen können. Weitaus das werthvollste Stück ist Op. 30. Die Mühle, ein wirklich allerliebstes, geschickt gemachtes Tonstückchen, das graziös gespielt, von entsprechendem Klangreiz ist.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Ean Seifert, Op. 8. Polacca graziosa mit Fingersatzbezeichnung. Preis 1.80 ℳ. Dresden, Georg Näumann. (Leichter als die B dur Mazurka Op. 7 No. 1 von Chopin.)

Delibes, Sylvia, (Paris, Heugel.)
— F. Spindler. Im Buchhandel.
(Sehr angenehme Vortragsstücke.)

Anregung und Unterhaltung.

Wie bekannt hat Frau Dr. Klara Schumann in Frankfurt a. M. vor kurzem das Jubiläum ihres ersten vor 60 Jahren zu Leipzig stattgehabten öffentlichen Auftretens gefeiert. Zu dieser Feier ist folgendes Gedicht in Erinnerung gebracht worden, mit welchem Grillparzer 1838 in Wien die Künstlerin begrüsste, als sie zum ersten Male Beethoven's Appassionata (Op. 57) öffentlich gespielt hatte.

Klara Wieck und Beethoven.

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloss seine Zauber grollend ein
Im fest verwahrten, demantharten Schrein,
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab,
Umsonst! Kein Sperrzeug löst das harte Schloss,
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister.
Ein Schäferkind am Strand des Meeres spielend
Sieht zu der hastig unberuf'nen Jagd.
Sinnvoll gedankenlos wie Mädchen sind
Senkt sie die weissen Finger in die Fluth
Und fasst und hebt und hat's. — Es ist der Schlüssel!
Auf springt sie, auf, mit höhern Herzensschlägen,
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.
Der Schlüssel passt, der Deckel fliegt. Die Geister
Sie steigen auf und senken dienend sich
Der anmuthreichen, unschuldvollen Herrin,
Die sie mit weissen Fingern, spielend, lenkt.

* * *

— J. J. Rousseau (1712—1778) sagt in seinem Musiklexikon: „Ein Komponist, welcher gut phrasirt, ist ein geistvoller Mann; ein Sänger, welcher mit richtigem Empfinden phrasirt, ist ein Mann von Geschmack; aber derjenige, welcher nur die Noten in ihrem Zeitverhältnisse zu geben weiss, ist nur ein Notenleser." —

* * *

Das was der gute Mann für gut
Und nur der Welt zu gute thut,
Dem sag ich, dass er übel thut.
Ich weiss so manchen der das treibt,
Dass er das Gute zu Uebel schreibt.
Der treibt's nicht wohl, er hintertreibt!
Klar leuchten wie auf goldnem Grund,
Das Urtheil und die Kunst im Bund,
Doch tritt der Neid in ihren Bund,
Da gehen Urtheil und Kunst zu Grund.

Gottfried v. Strassburg.

* * *

Die berühmten Pianisten Cramer und Dussek waren Freunde, die ihre gegenseitige Meisterschaft anerkannten und dennoch nicht völlig ohne Neid waren. Das spiegelt sich in folgendem Vorfalle wieder. Beide waren zu einer Londoner Abendgesellschaft geladen. Dussek erschien etwas später als die Uebrigen. „Was hat Dich zurückgehalten, früher zu kommen?" fragte Cramer. — „Eine Sonate", lautete die Antwort. „Ich hatte sie heute Nachmittag komponirt. Anfangs gefiel sie mir ganz gut, aber ich habe sie doch verbrannt." — „Weshalb?" „Es kam eine Passage darin vor, an der ich mich abmühte. Als ich nun gedachte, Du könntest sie vom Blatt spielen, warf ich das Opus in das Feuer und ersparte mir die Demüthigung."

* * *

Nicht die Musik hat den Sinn, sie sagt einem Jeden dasselbe, sie spricht zum Menschen und sagt nur menschlich Gefühltes. Eine Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn Jeder in seiner Weise den Gefühlseindruck, den er empfängt, zu einem besonderen Gedanken fassen, wenn er das flüssige Wesen der Musik halten, das Unaussprechliche aussprechen will. *Moritz Hauptmann.*

* * *

Die singende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat ihren Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und kontrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt. *Eduard Hanslick.*

* * *

Aller Kunstunterricht und mithin auch der Musikunterricht gehört zu den edelsten Berufen im weiten Reiche der gesammten Lehrthätigkeit, denn er ist geistige Mitführung zu Diensten des Höchsten und Ewigen. Nur muss man dann die Kunst von den Handwerks-Pädagogen streng unterscheiden.

Louis Köhler.

* * *

Die Wirkung der Kunst richtet sich unbestreitbar auf das Volk selber und kann auf dessen geistigen und sittlichen Zustand, auf sein Erfinden im weiteren Sinne des Wortes nicht ohne Einfluss bleiben. In dieser Richtung zeigt sich die Kunstpflege als wichtiger Gegenstand der allgemeinen Volkserziehung.

Adolf Bernhard Marx.

* * *

Der Hauptfaktor in der musikalischen Erziehung des Volkes soll nicht die musikalisch technische Ausübung bilden, sondern eine Methode, durch welche dem zu Erziehenden die Fähigkeit gegeben wird, richtig und eigentlich Musik aufzunehmen, zu hören, zu geniessen. *Hermann Ritter.*

* * *

Ein Lehrer, der sich mit geringen, werthlosen Kompositionen statt mit den zahlreichen Meisterwerken unserer Kunst beschäftigt, bezeichnet damit den eigenen niedern Standpunkt und geringen Begriff von der Kunst.

* * *

Nur der möglichst gründliche Unterricht ist ein wahrhaft fruchtbringender — ja was noch mehr, der gründliche Unterricht ist auch der leichteste und wenigst zeitraubende. *Adolf Bernhard Marx.*

* * *

Jeder enharmonische Uebergang bewirkt eine Art elektrischen Schlages, der zu Zeiten unabhängig ist und erfrischt, im Uebermass genossen aber abstumpft und unempfindlich macht. *Simon Sechter.*

Meinungs-Austausch.

In der „vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule" von Dr. Hugo Riemann, I. Theil System, befindet sich unten auf Seite 11 folgende Anmerkung:

„Irrig ist die Vorstellung Germer's („Wie übt man Klavier?" Seite 3), dass sich beim Emporschnellen des Fingers die Muskeln und Sehnen „gleich einer in Spannung versetzten Sprungfeder" zusammenziehen und sich so in ihnen die ganze dem Finger inne wohnende Kraft konzentrire. Da das Emporziehen des Fingers durch ganz andere Muskeln und Bänder bewirkt wird als das Herabschnellen, so kann von einem Entwickeln von Federkraft keine Rede sein", — (und weiter unten) —, „das Emporziehen hat (dann) nur den Zweck, die Entfernung des Fingers von den Tasten zu vergrössern, nicht aber irgend eine Federkraft zu entwickeln".

Der Vergleich Germer's der Muskelanspannung bei hoch gehobenem Finger mit einer in Spannung versetzten Sprungfeder ist entschieden ein unrichtig gewählter, weil eine Sprungfeder Kraft und Wirkung in sich selbst vereint, hingegen die Muskeln (und dann können hier nur in Frage kommen die Sehnen doch nicht) blos das Kraft- und Dirigirvermögen besitzen und letzterhin die Federkraft einer Sprungfeder dadurch entsteht, dass dieselbe aus ihrem willkürlichen und abnormalen Zustand wieder in ihre normale Lage zurückzuschnellen das Bedürfniss hat, was bei den Muskeln aber nicht der Fall ist; entweder sind dieselben im angespannten Zustand, haben aber keineswegs (ausgenommen, wenn sie übermüdet sind) das Bedürfniss, wieder in ihren schlaffen Zustand zurückzugehen, oder sie befinden sich im schlaffen Zustand. Uebrigens lässt die Anspannung der Muskeln keineswegs ganz nach, wenn der Finger energisch herabschnellt und die Taste angehalten wird, sondern dieselben bleiben im angespannten Zustand und es bleibt überhaupt dem Willen des Spielers überlassen, ob er nach der Anspannung und nach der Kraftverkümmerung derselben den schlaffen Zustand eintreten lassen will oder nicht. Aus diesen Gründen schon allein kann von einer Federkraft nicht die Rede sein, weil diese Kraft sofort aufhört, wenn die Sprungfeder den durch den abnormen Zustand bedingten Schwung ausgeführt hat und in ihre normale Lage zurückgekehrt ist.

Es ist nun aber eine unleugbare Thatsache und ein Jeder kann sie an sich selbst praktisch erfahren, dass, je höher man den Finger hebt, das Kraftbewusstsein und mit dem das Kraftvermögen des herunterzuschnellenden Fingers desto grösser wird. Ich sage das „Kraftbewusstsein und mit ihm das Kraftvermögen", weil ein höheres Kraftbewusstsein unbedingt ein erhöhtes Kraftvermögen voraussetzt. Aus diesem Grunde ist der Satz Dr. Hugo Riemann's „das Emporziehen hat (dann) nur den Zweck, die Entfernung des Fingers von der Taste zu vergrössern, nicht aber irgend eine Federkraft zu entwickeln", nicht ausreichend. Eine Federkraft wird freilich nicht entwickelt durch die hochgehobene Lage des Fingers, aber ein ganz unleugbares Kraftbewusstsein und Kraftvermögen. Für diese Thatsache nun eine Erklärung zu versuchen und sie an diesem Orte dem Meinungsaustausch zu übergeben, ist der Zweck dieser Zeilen.

Bekanntlich steigt das Vermögen der Muskeln sich anzuspannen und auf diese Weise ihre Kräfte zu entwickeln, mit der Grösse des Widerstandes, der sich ihnen entgegenstellt. Nun haben wir an jedem Finger Hebe- und Senkmuskeln. Heben wir den Finger hoch auf und haben den Willen, ihn in dieser Lage hoch zu halten, so bewirken dies einzig und allein die Hebemuskeln; mischt sich aber dem Willen den Finger hoch zu halten ein weiterer Wille bei, den Finger in den nächsten Augenblicken herunterzuschnellen, so spannen sich auch die Senkmuskeln an, um sich zum Herunterschnellen des Fingers vorzubereiten, und sie finden in dem Bestreben der Hebemuskeln, den Finger hochzuhalten, den gewünschten Widerstand, um ihre Kräfte in erhöhtem Maasse zu entwickeln. Also wohlverstanden, nicht im Moment des Herunterschnellens spannen sich die Senkmuskeln an, denn da bewirken nur die Hebemuskeln, sondern in der Zeit, wo der Finger hochgehoben ist und wo so zu sagen die beiden in diesem Falle feindlichen mechanischen Faktoren, die Hebe- und Senkmuskeln, sich in ihrem Kraftvermögen reiben. Werden die Bewegungen „Herauf und Herunterschnellen des Fingers" blitzschnell hintereinander ausgeführt, so finden die Senkmuskeln nicht allein an den den Finger hochhaltenden Hebemuskeln, sondern auch an dem durch die Hebemuskeln hervorgerufenen Schwung des Fingers nach oben den nöthigen Widerstand zur erhöhten Kraftentwickelung.

Ich bin nun keineswegs so anmassend, obige Vermuthserklärung für den besprochenen Fall von vornherein als die richtige hinzustellen, das besagt ja auch schon die Benennung der Rubrik, unter der sich diese Zeilen befinden, ich meine die Ueberschrift „Meinungs-Austausch".

Burgsteinfurt, den 23. November 1888.

Emil Schulz.

Herotenld in der Kunst.

Es berührt gewiss nicht angenehm, wenn gegenüber Kunststernen selbst erdlicher erster Grösse die dankbare Bewunderung mitunter so gar keine Grenzen kennt, wenn die schuldige Anerkennung zu einer förmlichen Anbetung ausartet. Nicht selten kann man heutzutage aber auch das gerade Gegentheil davon erleben, dass nämlich, während Alles in Entzücken schwelgt, irgend ein ebenso gesonnener, sich besonders klug dünkender Thebaner trotz dem und alledem immer nur klügelt, „kühl bis ans Herz hinan" verbleibt. Ist blosser Unverstand die Ursache dessen, so mag es bei einem Lächeln seitens der Kundigeren sein Bewenden haben. Anfassung und Ueberhebung verdienen schon einen strengen Rüge, geradezu empörend aber wird es, wenn ein so unlauteres Motiv wie ganz gewöhnlicher Neid und den hellstrahlenden Mond anzuschwärzen sich unterfängt, an dessen Glanz die eonländige Welt aller Orten sich weidet.

So wird uns aus einer Universitätsstadt an der Leine, in welcher Dank dem unablässigen Eifer einiger Kunstfreunde ein aussergewöhnlich regsames Musikleben herrscht, die Mittheilung, dass der ungenannte und auch — selbst am „Schauplatz der Handlung" — völlig unbekannte Referent einer Tageszeitung seit längerer Zeit bereits es sich zur Aufgabe gemacht habe, die Leistungen der von auswärts kommenden dort konzertirenden Künstler durch die Bank und ohne Ansehen der Person, grundsätzlich mit aller Macht herunterzureissen, beeinflusst — wie es heisst — von etwelchen einheimischen Musenpriestern, die durch den Zuzug auswärtiger Kräfte sich selbst gekränkt und in ihrem künstlerischen Lokalruf geschädigt wähnen. Sogar eine Hermine Spiess hat solchermassen jüngst eine Abkanzlung dortselbst er-

fahren müssen, wie man angsterfahrende Kavaliere, der auf ihren ersten Kunstfahrten daraussen und gar auf der Oceans das kunstverständige Publikum die hervorragende Kritik der Metropolen ausnahmslosen Bewunderung und Lob gezollt, wohl kaum noch erlebt haben dürfte.

So heimst es in der Leipzigstadt über eine ihrer in aller Welt als entzückend bekannten „Liederabende“:

„Durch Zusammen als das erstarrte erklärt unser Musikleben eine nennenswerte Förderung nicht. Daran kann auch die Thatsache nichts ändern, dass Frl. Spies auch einige ihrer Vorträge wieder und der Meisterinnen ... “ „Der alte Wohlklang und der alte Glanz kamen nur noch vereinzelt zum Vorschein ... “ „Auch die vorhandenen Mängel von Frl. Sp. hinterliessen einen keineswegs angenehmen Eindruck. Die Vokalbildung insbesondere bei der Diphthonge war von bedenklicher Unschönheit, geradezu peinlich aber wirkte die Uebertreibung des Portamento. Frl. Sp. zog die Töne in einer Weise auseinander, dass ein Glissando jeder dabei tiefere Eindruck aufhörte. Im letzten Halbtheile obendrein der Ton unstät hin und her ein.“

Der berühmte Heldentenor und Wagner-Sänger Anton Schott kommt mit folgenden Bemerkungen noch schlimmer fort:

„Der sehr Edelsten entbehrt des künstlerischen Schliffes. Ich bemerke nicht im Geringsten, dass Herr Sch. ein recht annehmbarer Vertreter Meyerbeer'scher Tenorpartien ist, aber das bedingt noch nicht die Befähigung, deutsche Lieder stilgerecht zu singen. Herr Sch. singt Alles ohne Ausnahme in der Manier, welche eine für Rollen wie den Johann von Leyden nöthig mit einer gewissen Kraftentfaltung meist bei Lebendigkeit und den übrigen Drücken wird Alles gemacht. Von der gewaltigen Kraft der Phantasie, von wahrer Beseelung der Töne war nicht viel zu spüren. Die Intonation war andauernd unrein, die nicht geringen Mängel in Tonbildung, Aussprache, Phrasirung mögen im Rahmen einer grossen Bühne vielleicht weniger bemerkbar sein, im Konzertsaal traten sie mit unangenehmer Deutlichkeit hervor. Die Zugabe, die Herr Sch. am Ende bewilligte, war ein Muster krassester Trivialität. Ihr Autor ist mir zum Glück unbekannt.“

Von dem vortrefflichen Leipziger Pianisten Professor Willy Rehberg, verkündet es an anderer Stelle, er wäre ein

„Klavierspieler von zwar nicht unfehlbarer, aber durchaus achtbarer Technik. Seine Fehler bestehen in dem trockenen, spitzen Anschlag, der sein forte hart erklingen lässt, sein piano nie, wenn auch nicht immer, den Reiz raubt, und in dem Mangel an Temperament. Der Letztere offenbarte sich in der Chopin'schen G-moll-Ballade, die als Virtuosenstück, ohne innere Wärme, überdies viel zu schnell heruntergespielt wurde, und in der Liszt'schen Rhapsodie. Unter dem Anschlag litten das Larghetto aus Mozarts D-dur Konzert und Schumann's Romanze in Fis-dur. ... “ Es ist verwunderlich, wie rebnet unsere Virtuosen dieses Stück behandeln ... u. s. w.“

Karl Reinecke's Gavotte und Pastorale aus der Oper „Auf hohen Befehl“ (Willy Rehberg gewidmet) erscheint nur ganz flüchtig Erwähnung mit der lüderhen Censur „herzlich trivial“.

Alles dies wird uns erklärlich, wenn man das Stosseufzer nicht unbeachtet lässt, mit welchem der „musikalische Leuteweber“ seine kritischen Auslassungen, so unvorsichtig als bezeichnend zugleich, von vornherein einleitet, nämlich dass

„sich das Publikum in einer Fülle eingefunden hatte, deren die Konzerte unserer heimischen Institute kaum je sich erfreut haben.“

Erwägt man noch, dass der Urheber jener Schmähungen anerkannter ersten Kunstgrössen, wie man uns mittheilt, ein noch die Bank des Gymnasiums drückender, somit der eigenen Ausbildung noch nicht entwachsener Student sein soll, so begreift man in der That nicht, wie es einem in einer so wesentlich Lehre und künstlerischen Notabilitäten kennenden armen Stadt auf die Dauer möglich ist. Und würden der Allgemeinheit doch keinesfalls nur Ehre gereichenden Ursachen, aus dem, wenn es in Künstlerkreisen erst weiter ruchbar wird, dem Kunstleben der betreffenden Stadt leicht eine empfindliche Schädigung erwachsen dürfte, sollten die besseren Elemente gar nicht beikommen vermögen? *Fritz Feller*

MITTHEILUNG*)

von	an
A. Appun's Buchhandlung	*Herrn Professor Breslaur,*
Bunzlau den 28. 11. 1888	Berlin

In Ihrem „Klavierlehrer“ Nr. 22 Seite 266 ist von „Jemandem“ das Tosti-Konzert v. 3. v. Mts. abgekanzelt. Lesen Sie gef. in d. Beilage die Recension des hier am 26. d. Mts. stattgefundenen Tosti-Konzertes welche ich in jeder Beziehung vertreten kann.

Mildern Sie die Härte Ihres Ausspruchs durch 1 Bemerkung im „Meinungs-Austausch“ Ihrer Zeitschrift. Das Konzert hat stürmischen Beifall gefunden, war herrlich zu nennen!

Wahrscheinlich werden Sie denken:
was kann aus Bunzlau Gutes kommen!

Achtungsvoll
Adolf Appun

Wenn Sie sich die Mühe genommen hätten, den Konzertbericht in No. 22 etwas genauer zu lesen, so wäre Ihnen wohl nicht entgangen, dass das Urtheil über die Sängerin Tosti, verehelichte Ortmann, geb. Meyer, nicht von einem obskuren „Jemand“, sondern von dem in musikalischen Kreisen hoch angesehenen Kgl. Musik-Direktor Theobald Rehbaum herrührt. Das Urtheil über die Sängerin richtet sich weniger gegen deren Leistungen, die sich in den Grenzen anständiger Mittelmässigkeit halten, als gegen das Auftauchen derselben zu Kunstleistungen ersten Ranges, gegen den unerhörten Reklameartikel, in welcher sie sich als Diva und unübertroffene Koloratursängerin bezeichnen lässt.

Wenn Ihr Kunsturtheil übrigens einen ebenso geläuterten Geschmack verräth wie Ihr mit einem Fetzen Briefmarkenabfall geschlossener und innen mit einer Anzeige von Hengstenberg's Ernst bedruckter Briefumschlag, dann kann es allerdings nicht befremden, dass Sie in den schwachen Leistungen der Provinzial-Diva etwas Aussergewöhnliches erblicken.

Emil Breslaur

*) Wörtlicher Abdruck

Antworten.

L. N. Dresden. Nach der Dresdner Aufführung bringe ich selbstverständlich einen Bericht über das Werk. Wünscht die Verlagshandlung einen besondere Besprechung desselben, so mag sie mir ein Rezensionsexemplar einsenden.

A. O. Luxemburg. Hanslick's Werk „Vom Musikalisch Schönen" erschien bei Barth in Leipzig, G. Engel's Aesthetik bei W. Ilers (Sassenbach'sche Buchhandlung) in Berlin.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Die Sitzung des Berliner Tonkünstler-Vereins am 3. Dezember wurde von dem Vorsitzenden Prof. Dr. Alsleben mit Einführung mehrerer Gäste eröffnet. Hierauf hielt Wilhelm Tappert einen Vortrag über „Die Musik und die Farben". Er entwickelte die Verwendung derselben für die Notenschrift, wie sich solche vom 13. Jahrhundert bis heute gezeigt. Wie der Vortragende ausführte, sind die Bemühungen, der „Drucker-Schwärze" das Monopol in der Notenschrift streitig zu machen, schon zu allen Zeiten aufgetreten. Namentlich die rothe Farbe ist herangezogen worden, um Köpfen den Stempel der Erhöhung bzw. der Erniedrigung um halbe Töne aufzudrücken und Linien von denen oft zahlreichen Nebenbuhlern unterscheidbar zu machen. Dann vor unserem fünfzeiligen Liniensystem hat bekanntlich die Notenschrift alle möglichen Phasen vom einzeiligen bis zum — zahlreichen durchgemacht. Der Vortragende gelangte zu dem Endresultat, dass wenn auch z. B. das einen viel zur Lächerliche gezogene Hullfsche Werk „Die farbige Notenschrift" im Grunde nicht viel mehr als eine wissenschaftliche Spielerei bildet, dennoch die Farbe in der Musik noch nicht das letzte Wort gesprochen haben dürfte. Die Versammlung folgte gespannt dem interessanten, mit Tappert'scher Gründlichkeit und Wissenschaftlichkeit gehaltenen, durch seltenes Material anschaulich gestalteten Vortrage und dankte durch Erheben von den Sitzen. — Die Aufmerksamkeit der Anwesenden wurde hiernach durch Vorführung des neuen Patent-Klaviers des Herrn Emil Höfinghoff gefesselt, welcher eigens mit einem Instrumente aus Barmen gekommen war, um durch That und Wort den Verein mit demselben bekannt zu machen. Aehnlich wie die Orgel weist dieses neue Klavier zwei übereinander liegende Klaviaturen auf, deren obere eine Oktave höher liegt als die untere. Der letztere bietet genau die Leistungen jedes Klaviers. Die obere Klaviatur ermöglicht in Verbindung mit der unteren das Greifen weitester Lagen mit grösster Bequemlichkeit, was durch praktische Beispiele bewiesen wurde. *S—k.*

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Der Tonkünstler-Verein veranstaltete gestern im kleinen Saale des Museums seinen ersten Familienabend mit der Saisonreprise. Das Programm der musikal. Aufführungen enthielt eine sehr schöne Sonate für Klavier und Violoncell von Jul. Klengel, Violinstücke von Spohr und Auer, die sinfonischen Etuden für Klavier von Schumann und Lieder von Schubert, Tschaikowsky und Hans Schmitt. An der ganz ausgezeichneten Wiedergabe dieser Nummern betheiligte sich, ausser den Vereinsmitgliedern Herren Dr. Klengel, Seitz, Schmitz, Schwab und Frau Gittsi, als Gast der junge Gast Frl. Helene Bieser, und alle ernteten den lebhaftesten Dank der zahlreichen Anwesenden.

Anzeigen.

Dieser Nummer sind beigelegt:

Von **Rühle's Nachf.** (vorm. P. J. Tonger) in **Leipzig** ein grösseres Verlagsverzeichniss,

„ **Chr. Friedr. Vieweg** in **Quedlinburg** ein Prospect über das Liederbuch für Mädchenschulen **„Deutschland über alles!“**

„ **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** ein Verzeichniss der **Compositionen von Nicolai von Wilm**

auf welche 3 Beilagen wir hiermit besonders aufmerksam machen

D. B.

Titel und Inhaltsverzeichniss für den Jahrgang 1888 liegen dieser Nummer bei!

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20



Dieser Nummer sind beigelegt:
Von **Röhle's Nachf.** (vorm. P. J. Tonger) in **Leipzig** ein grösseres Verlagsverzeichniss,
„ **Chr. Friedr. Vieweg** in **Quedlinburg** ein Prospect über das Liederbuch für Mädchenschulen **„Deutschland über alles!"**
„ **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** ein Verzeichniss der **Compositionen von Nicolai von Wilm**
auf welche 3 Beilagen wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. E.

Titel und Inhaltsverzeichniss für den Jahrgang 1888 liegen dieser Nummer bei!

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20